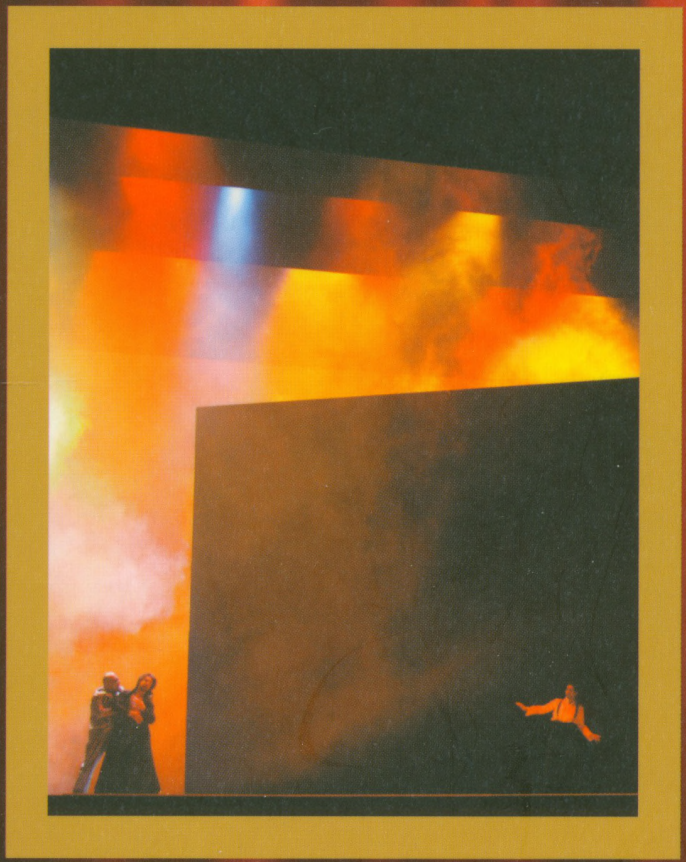
TEATRO ALLA SCALA

Don Giovanni

di Wolfgang Amadeus Mozart



Stagione 2009-2010

IL PIACERE VIAGGIA SULLA STRADA DELLA GRANDE MUSICA.

IL PIACERE È BMW.

BMW Financial Services: la più avanzata realtà nei servizi finanziari.
BMW e Castrol. Incontro al vertice della tecnologia.

BMW
Partner Ufficiale del
Teatro alla Scala
www.bmw.it
Piacere di guidare

EURO NCAP
FOR SAFER CARS
www.euroncap.com
TEST 2009

www.kia-auto.it

SEMPRE PIÙ SORENTO.

NADLER | ARIMER & MARTINELLI

New Sorento. Da 27.950 euro*.

*Versione 2.4 CVVT Active 2wd. Consumo combinato (l x 100 km) da 6,5 a 8,8. Emissioni CO_2 (g/km) da 171 a 209. La foto inserita è a titolo di riferimento. **Per le versioni Ecosuv la garanzia è di 3 anni/100.000 km. Tutti i dettagli presso i concessionari.

7 ANNI KIA GARANZIA**

**7 anni/150.000 km.

KIA MOTORS RECOMMENDS HELIX

Finanziamenti personalizzati con KIA for YOU by Santander Consumer Bank

Servizio Clienti 848.58.25.88 Tariffa Urbana

Kia Motors Italia Spa. Una Società del Gruppo "Koelliker SpA."

KIA

The Power to Surprise™

eni
cultura dell'energia
energia della cultura
Per eni
eni socio fondatore del Teatro alla Scala
eni.com

SUPERSTIZIOSO?

E' più saggio affrontare le situazioni di rischio con una buona consulenza assicurativa. Se vuoi proteggere al meglio ciò a cui tieni maggiormente nella tua famiglia o nella tua attività affidati al nostro servizio professionale e personalizzato. Tra i tanti broker assicurativi, di Milano e non solo, ci siamo sempre distinti. Negli oltre 80 anni della nostra storia abbiamo garantito a ogni cliente un'assistenza incentrata sulla precisa analisi delle sue problematiche, per essere davvero risolutivi in ogni situazione.

Incontriamoci... E passare sotto le scale non sarà più un problema.

BAGAR COMUNICAZIONE PHOTO BARDOTEAM

steffano
ASSICURATORI

Dr. Marco Steffano - Amministratore Unico
Via G.Leopardi, 26 - 20123 Milano
Tel. 02 43.30.10 - Fax 02 48.00.59.81
e-mail: info@steffanoassicuratori.it - www.steffanoassicuratori.it

1928002

PROVASI®

Designers & Manufacturers
of Classical Furniture

FACTORY AND SHOWROOM - via Porada, 192 - Seregno (MI) ITALY
Ph: +39-0362.23.301 - Fax: +39-0362.23.30.40 - www.provasi.com - provasi@tin.it

L'ERBOLARIO

Peonie

La Regina di tutti i fiori incorona la vostra bellezza.

A. D. Angelo Sganzeria - Ph. Andrea Zani

In Erboristeria e nelle Farmacie con reparto erboristico. www.erbolario.com

STOP AI TEST SU ANIMALI - Controllato da ICEA per LAV n. 016

©2009 Samsung Electronics Co., Ltd. Screen images are simulated.

TV Samsung a tecnologia LED.
Un passo oltre l'Alta Definizione.

Benvenuti in un mondo completamente nuovo, dove la tecnologia LED di Samsung vi offre immagini con un dettaglio e una risoluzione mai visti prima. Colori più brillanti, neri più profondi e immagini più nitide. Da Samsung, i TV LED ultrapiatti.

Full HD 1080p

LED TV SERIE 7

TV LED Samsung.
L'evoluzione del televisore. samsung.it

SAMSUNG

ANGELINI DESIGN

WWW.UNICUM.IT

CERCO DI

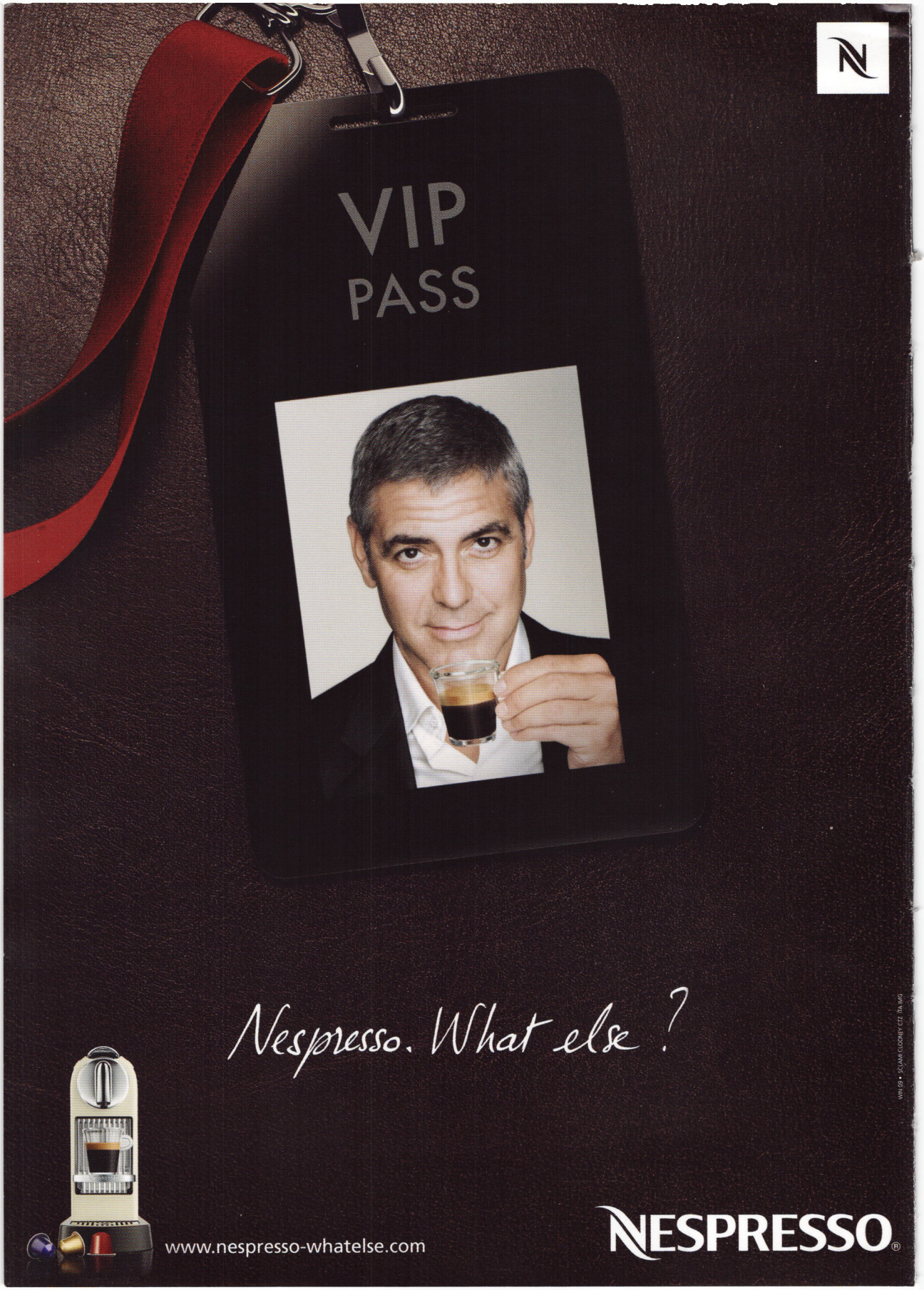
Quando cerco un amaro preferisco Unicum. Perché non è come gli altri. Ha una ricetta del 1790 con oltre 40 tra erbe, radici e spezie provenienti da tutto il mondo e un processo di invecchiamento di 6 mesi in botti di rovere che gli danno un gusto forte e intenso. **Quando cerco di più, scelgo Unicum.**

SCELTA DI CARATTERE

UNICUM®

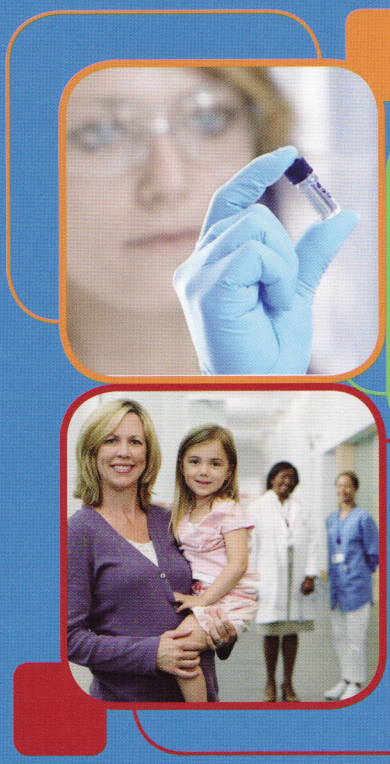
BEVI UNICUM® RESPONSABILMENTE

Pellicceria
cioni
Firenze-Siena www.cioni.it


VIP
PASS
Nespresso. What else ?
www.nespresso-whatelse.com
NESPRESSO®

BE PART OF THE LEGEND. BE MONTE-CARLO.
PAIR
MANQUE
IMPAIR
MONTE·CARLO
S·B·M
CASINOS
POLECOMPANY.COM Photo - D. Bellemère.

Tutte le forze della vita



Sanofi-aventis ricerca e sviluppa farmaci e vaccini per migliorare la vita del maggior numero di persone.

La nostra Ricerca & Sviluppo ha un approccio diversificato e innovativo nelle aree terapeutiche d'eccellenza del Gruppo: Trombosi, Malattie cardiovascolari, Diabete, Oncologia, Sistema nervoso centrale, Medicina interna e Vaccini.

La nostra crescita fa leva su un approccio locale ai mercati e su un portfolio completo di farmaci innovativi, prodotti maturi e di automedicazione, generici e vaccini.

Per sua stessa natura, sanofi-aventis adatta il proprio modello di sviluppo alle nuove sfide sociali ed economiche mondiali.

Sanofi-aventis è la prima realtà industriale farmaceutica in Italia.
La sua consolidata presenza sul territorio e le sue attività spaziano dalla ricerca, alla produzione, alla commercializzazione di farmaci.

Didier Robin / Interlinks Image - Dung Vo Trung / Interlinks Image - Thomas Barwick / Digital Vision / Getty Images - Settembre 2008

Per maggiori informazioni, visitate il sito internet www.sanofi-aventis.it

sanofi aventis
La salute, la cosa più importante

L'arte Libera la vita.

Il Teatro come libera espressione dell'Uomo, forte di passione, impegno e cultura. Valori che il Gruppo Fondiaria Sai persegue da sempre, sostenendo attivamente iniziative culturali e di carattere sociale e proponendo un'offerta di protezione e sicurezza capace di garantire ad ogni individuo più tempo e libertà.

WAVE

Libera la vita.

GRUPPO SAI FONDIARIA

www.gruppobper.it

Banca popolare dell'Emilia Romagna

Gruppo BPER. La nostra forza è la tua forza.

Banca Popolare dell'Emilia Romagna
Banca CRV - Cassa di Risparmio di Vignola
Banca della Campania
Banca di Sassari
Banca Popolare del Mezzogiorno
Banca Popolare di Aprilia
Banca Popolare di Lanciano e Sulmona
Banca Popolare di Ravenna
Banco di Sardegna
Carispaq - Cassa di Risparmio Provincia dell'Aquila
Eurobanca del Trentino

MAX INFORMATION

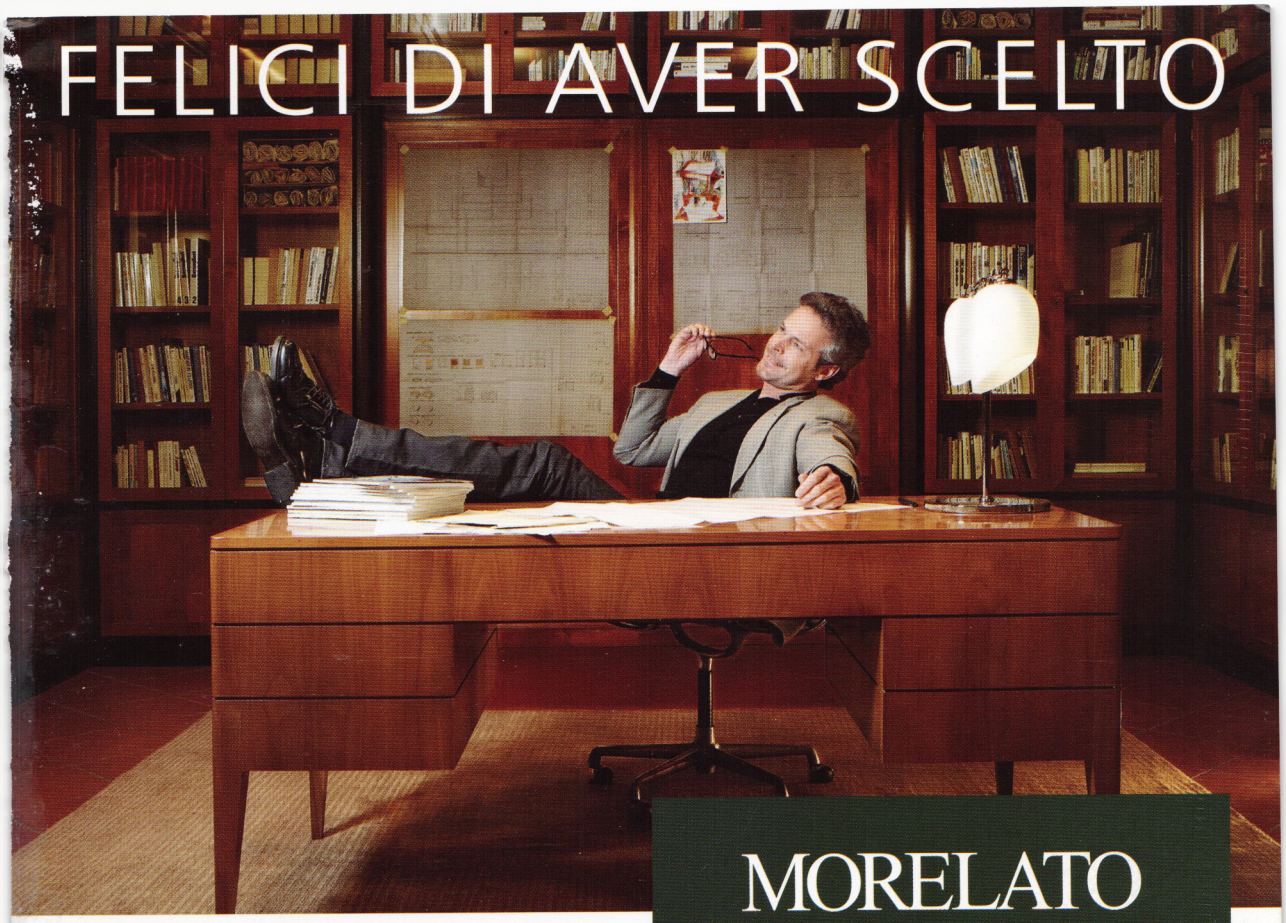
Questo è il marchio del Gruppo BPER. Un gruppo bancario composto da 11 banche con 1300 sportelli e 11000 uomini.

GRUPPO BPER

www.luisaspagnoli.it
Luisa Spagnoli
150 NEGOZI MONOMARCA IN ITALIA

Allianz porta il sole nella tua vita.
Allianz è il grande gruppo assicurativo e finanziario europeo che accompagna i momenti importanti della tua vita. Con la forza di Allianz Lloyd Adriatico, Allianz RAS, Allianz Subalpina, Allianz Bank: per soluzioni complete. Sempre vicine a te.
Allianz. Soluzioni finanziarie dalla A alla Z.
Allianz Lloyd Adriatico
Allianz RAS
Allianz Subalpina
Allianz Bank
Financial Advisors
www.allianz.it
Allianz

FELICI DI AVER SCELTO



MORELATO

EBANISTERIA ITALIANA

6° Concorso Internazionale Fondazione Aldo Morelato

DARTASSOCIATI

www.morelato.it

SALONE INTERNAZIONALE DEL MOBILE - 22/27 APRILE '09

Per chi ama il benessere e la raffinatezza
un materasso Simmons è di casa.
Lo straordinario comfort e l'incomparabile fascino
assicurano un riposo impareggiabile.
La cura meticolosa dei dettagli, la scelta dei materiali più
nobili e la manifattura artigianale più scrupolosa,
esclusivamente made in Italy, sono gli elementi
caratterizzanti dell'indiscussa qualità Simmons.
Perchè i materassi non sono tutti uguali e per dormire
bene c'è bisogno di Simmons. Nient'altro.

www.simmons.it

800-250407

DAL 1883

PECK

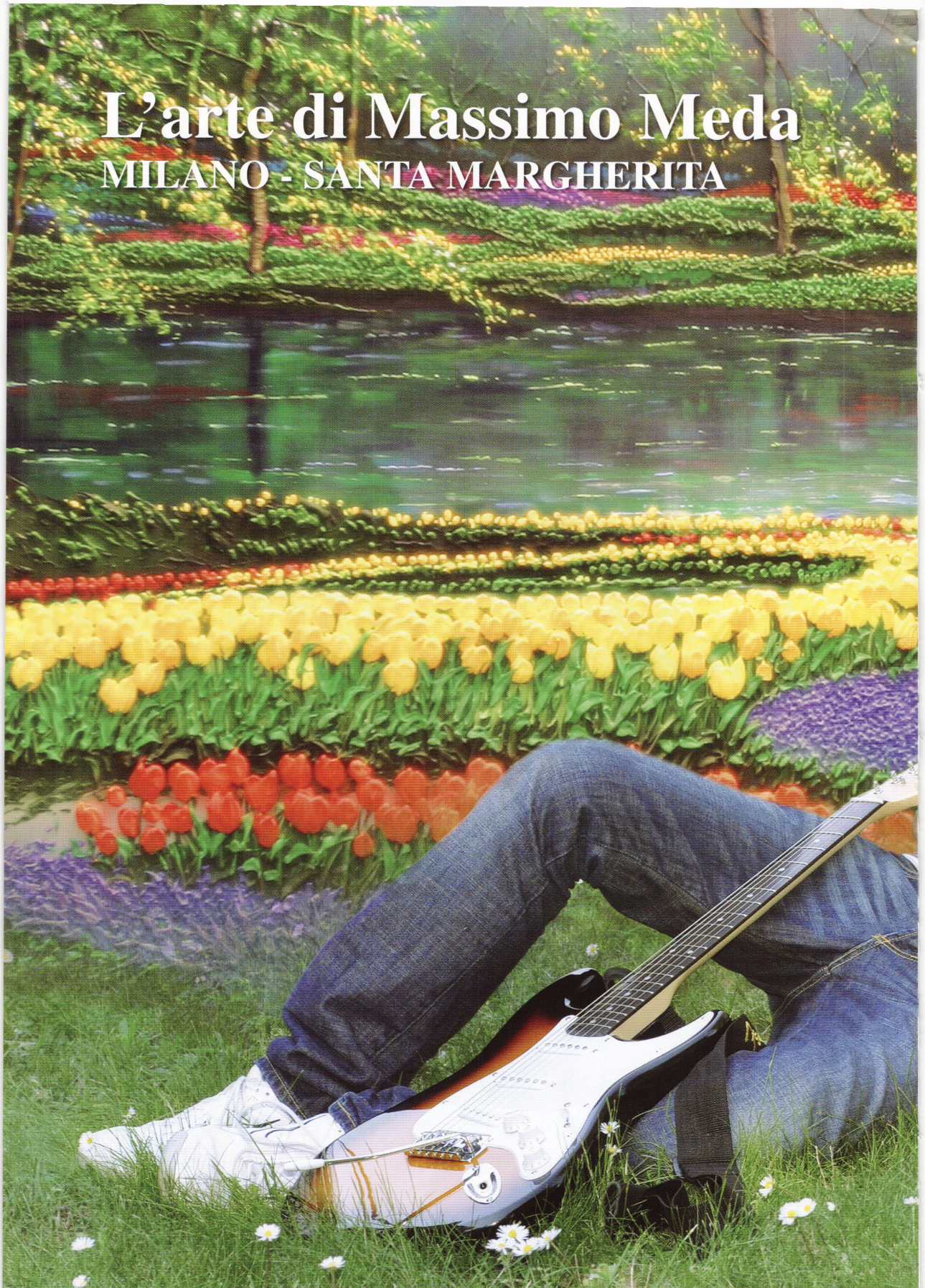
MILANO

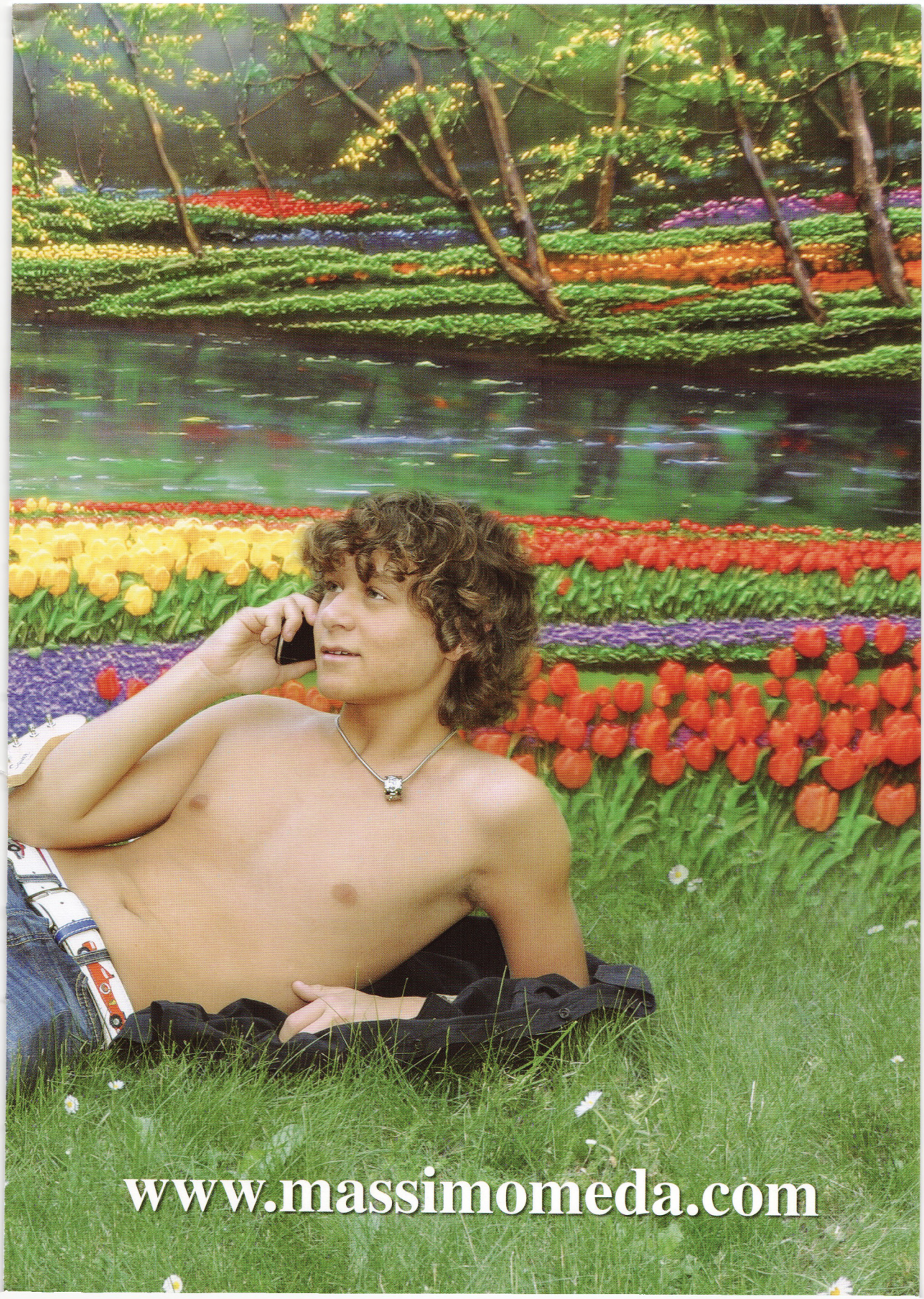
"IL NOSTRO PROGRAMMA
DI ARMONIE PER IL PALATO"

Via Spadari, 9 - 20123 Milano
Telefono 02 802 3161 - Fax 02 860 408
www.peck.it

L'arte di Massimo Meda

MILANO - SANTA MARGHERITA




www.massimomeda.com

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

Il Teatro alla Scala ringrazia

Abbonati Corporate Prime Stagione 2009/2010

Banca Aletti spa
Erregierre spa
JT International Italia srl

Abbonati Corporate Stagione 2009/2010

ALI spa
Allianz spa
Artsana spa
Assolombarda
Avenance Italia spa
B. Braun Milano spa
Banca Monte dei Paschi di Siena spa
Barclays Bank PLC
BASF Italia srl
Bayer spa
Borsa Italiana spa
Bracco spa
Bracco Imaging spa
BT Development Services
Calyon
casiraghi greco&
Class Editori
Coeclerici spa
Credito Artigiano spa
Credito Bergamasco spa
CSL Behring spa
De Nora
Deutsche Bank spa
Dow Italia srl
Edison spa
Elettrotec srl
Engineering
Esselunga spa
Etro spa
Fondiaria - Sai spa
Foster Wheeler Italiana srl
Gewiss spa
Gianfranco Ferré spa
Henkel Italia spa
I.M.A.C. spa
Konica Minolta Business Solutions Italia spa
Leasint spa
Liguria Società di Assicurazioni spa
Logic spa
Luigi Lavazza spa
Luxottica srl
Mapei spa
Mare spa
Metroweb spa
Missoni spa
Morgan Stanley Bank Int. Ltd. - Milan Branch
Nomura Italia SIM spa
Petraco spa
Pirelli Cultura spa
Pirola Pennuto Zei & Ass.
Prysmian spa
Rhifim spa
Rocksoil spa
Rolex Italia spa
Rottapharm spa
Saipem
Sanofi - Aventis spa
Saras spa
Sorgenia spa
Studio Moschillo Rappresentanze
The Royal Bank Of Scotland
Ubi Banca
Unicredit spa
Vinavil spa
Vittoria Assicurazioni spa
WeTrade Sim spa

www.pasqualebruni.com - modelli registrati

Prato Fiorito

PASQUALE BRUNI

PASQUALE BRUNI Boutique Milano
VIA DELLA SPIGA, 6/A - MILANO - ITALY Tel. +39 02 784118

PASSIONE: SULLA SCENA E NELLA VITA.

La stagione del Teatro alla Scala si apre all'insegna della passione con la Carmen di Bizet, diretta da Daniel Barenboim per la regia di Emma Dante. Da oltre dieci anni Intesa Sanpaolo è partner del Teatro alla Scala: un impegno costante e partecipe a sostegno dell'arte e della diffusione della cultura.

TEATRO ALLA SCALA

INTESA SANPAOLO

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

Stato Italiano

RegioneLombardia

Milano
Comune di Milano

Provincia di Milano

CAMERA DI COMMERCIO MILANO

fondazione cariplo

PIRELLI

eni

FINMECCANICA
Finanziaria d'investimento Finmeccanica spa

GENERALI

Enel

Fondazione Banca del Monte di Lombardia

MAPEI

BPM
Banca Popolare di Milano

a2a

INTESA SANPAOLO

Posteitaliane

MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato

ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	**Letizia Moratti** *Sindaco di Milano*
Vice Presidente	**Bruno Ermolli**
Consiglieri	**Stéphane Lissner** **Francesco Micheli** **Corrado Passera** **Guido Podestà** **Aldo Poli** **Massimo Ponzellini** **Paolo Scaroni** **Fiorenzo Tagliabue**

Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico

Maria Di Freda
Direttore generale

Gastón Fournier-Facio
Coordinatore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	**Angelo Provasoli**
Membri effettivi	**Mario Cattaneo** **Nadia Palmeri**

Don Giovanni

Dramma giocoso in due atti

Libretto di
Lorenzo Da Ponte

Musica di
Wolfgang Amadeus Mozart

Allestimento del Teatro alla Scala

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA

PRIMA RAPPRESENTAZIONE
Sabato 30 gennaio 2010, ore 20

REPLICHE
Febbraio

Martedì 2 ore 20 - Turno M
Giovedì 4 ore 20 - Fuori abbonamento
Domenica 7 ore 15 - Turno N
Mercoledì 10 ore 20 - Turno O
Venerdì 12 ore 20 - Turno G
LaScalaUNDER30
Domenica 14 ore 15 - Fuori abbonamento

In copertina:
Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart,
Teatro alla Scala, stagione 2005-06
(Foto Marco Brescia)

SOMMARIO

5	*Don Giovanni*. Il libretto	
38	Il soggetto (ital. - franc. - ingl. - ted. - giapp.)	*a cura di Alberto Bentoglio*
48	L'opera in breve	*Emilio Sala*
50	... la musica	*Cesare Fertonani*
55	Quali eccessi	*Jean Starobinski*
71	Riflessioni sul *Don Giovanni* di Mozart	*Francesco Degrada*
97	*Don Giovanni* e il teatro di regia: riflessioni su un'unione celeste (o infernale)	*David Levin*
105	Il soggetto di *Don Giovanni* oggettivamente limitato a fatti e chiari enunciati	*Axel Bott*
108	*Don Giovanni* alla Scala dal 1814 al 2006	*a cura di Andrea Vitalini*
143	Louis Langrée	
145	Peter Mussbach	
146	Andrea Schmidt-Futterer	
147	Alexander Koppelmann	
148	Wolfgang Amadeus Mozart. Cronologia della vita e delle opere	*a cura di Cesare Fertonani*
153	Letture	*a cura di Cesare Fertonani*
156	Discografia	*a cura di Luigi Bellingardi*
172	Orchestra del Teatro alla Scala	
173	Coro del Teatro alla Scala / Mimi	
174	Teatro alla Scala	

Georg Mansfeld. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Incisione pubblicata a Vienna nel 1789 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Don Giovanni

Dramma giocoso in due atti

Libretto di
Lorenzo Da Ponte

Musica di
Wolfgang Amadeus Mozart

PERSONAGGI

Don Giovanni, giovane cavaliere estremamente licenzioso	*baritono*
Il Commendatore	*basso*
Donna Anna, sua figlia, dama promessa sposa di	*soprano*
Don Ottavio	*tenore*
Donna Elvira, dama di Burgos, abbandonata da Don Giovanni	*soprano*
Leporello, servo di Don Giovanni	*basso*
Masetto, amante di	*basso*
Zerlina, contadina	*soprano*

Coro: contadine e contadini; servi; coro di sotterra.
Suonatori.

La scena si finge in una città della Spagna.

(Copyright e edizione Bärenreiter - Verlag, Kassel;
sub-editore per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

[Ouverture]

ATTO PRIMO

Giardino. Notte.

Scena prima
Leporello con ferraiuolo, che passeggia davanti la casa di Donna Anna; poi Don Giovanni, Donna Anna; indi il Commendatore.

[1. Introduzione]

Leporello
Notte e giorno faticar
per chi nulla sa gradir;
piova e vento sopportar,
mangiar male e mal dormir...
Voglio far il gentiluomo,
e non voglio più servir.

Oh che caro galantuomo!
Voi star dentro colla bella,
ed io far la sentinella!

Ma mi par... che venga gente;
non mi voglio far sentir.

(S'asconde.)

Donna Anna *(tenendo forte pel braccio Don Giovanni, ed egli cercando sempre di celarsi)*
Non sperar, se non m'uccidi,
ch'io ti lasci fuggir mai.

Don Giovanni
Donna folle! indarno gridi!
chi son io tu non saprai.

Leporello
(Che tumulto! oh ciel, che gridi!
Il padron in nuovi guai.)

Donna Anna
Gente! servi! al traditore!

Don Giovanni
Taci, e trema al mio furore!

Donna Anna
Scellerato!

Don Giovanni
Sconsigliata!

Leporello
(Sta a veder che il libertino
mi farà precipitar.)

Donna Anna
Come furia disperata
ti saprò perseguitar.

Don Giovanni
(Questa furia disperata
mi vuol far precipitar.)

(Donna Anna sentendo il Commendatore lascia Don Giovanni ed entra in casa.)

Il Commendatore
Lasciala, indegno, battiti meco!

Don Giovanni
Va', non mi degno
di pugnar teco.

Il Commendatore
Così pretendi
da me fuggir?

Leporello
(Potessi almeno
di qua partir!)

Don Giovanni
Misero!

Il Commendatore
Battiti!

Don Giovanni
Misero, attendi,
se vuoi morir.

(Combattono.)

Il Commendatore *(mortalmente ferito)*
Ah... soccorso!... son tradito!...
l'assassino... m'ha ferito...
e dal seno palpitante
sento l'anima partir.

Don Giovanni
(Ah... già cadde il sciagurato...
affannosa e agonizzante
già dal seno palpitante
veggo l'anima partir.)

Leporello
(Qual misfatto! qual eccesso!
Entro il sen, dallo spavento,
palpitar il cor mi sento.
Io non so che far, che dir.)

(Il Commendatore muore.)

Scena seconda
Don Giovanni, Leporello.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Leporello, ove sei?

Leporello
Son qui per mia disgrazia; e voi?

Don Giovanni
Son qui.

Leporello
Chi è morto, voi, o il vecchio?

Don Giovanni
Che domanda da bestia! il vecchio.

Leporello
Bravo:
due imprese leggiadre!
Sforzar la figlia, ed ammazzar il padre.

Don Giovanni
L'ha voluto, suo danno.

Leporello
Ma Donn'Anna
cosa ha voluto?

Don Giovanni
Taci,
non mi seccar; vien meco, se non vuoi
(in atto di batterlo)
qualche cosa ancor tu!

Leporello
Non vuo' nulla, signor, non parlo più.

(Partono.)

Scena terza
Don Ottavio, Donna Anna, con servi che portano diversi lumi.

Donna Anna *(con risolutezza)*
Ah del padre in periglio
in soccorso voliam.

Don Ottavio *(con ferro ignudo in mano)*
Tutto il mio sangue
verserò se bisogna:
ma dov'è il scellerato? –

Donna Anna
In questo loco...

[2. Recitativo accompagnato e Duetto]

(Vede il cadavere.)

Ma qual mai s'offre, oh Dei,
spettacolo funesto agli occhi miei!
Il padre... padre mio... mio caro padre...

Don Ottavio
Signore...

Donna Anna
Ah l'assassino
mel trucidò. Quel sangue...
quella piaga... quel volto...
tinto e coperto dei colori di morte...
ei non respira più... fredde ha le membra...
Padre mio... caro padre... padre amato...
io manco... io moro...

Don Ottavio
Ah soccorrete, amici, il mio tesoro!
Cercatemi... recatemi...
qualche odor... qualche spirto... ah non
[tardate...

(I servi partono.)

Donn'Anna... sposa... amica... il duolo
[estremo
la meschinella uccide...

Donna Anna
Ahi...

Ottavio
Già rinviene...

(I servi ritornano.)

datele nuovi aiuti...

Donna Anna
Padre mio...

Don Ottavio
Celate, allontanate agli occhi suoi
quell'oggetto d'orrore.

(Viene portato via il cadavere.)

Anima mia... consolati... fa' core.

[Duetto]

Donna Anna *(disperatamente)*
Fuggi, crudele, fuggi!
lascia ch'io mora anch'io
ora ch'è morto, oh Dio,
chi a me la vita diè.

Don Ottavio
Senti, cor mio, deh senti,
guardami un solo istante,
ti parla il caro amante,
che vive sol per te.

Donna Anna
Tu sei... perdon... mio bene...
l'affanno mio, le pene...
Ah il padre mio dov'è?

Don Ottavio
Il padre... lascia, o cara,
la rimembranza amara...
hai sposo e padre in me.

Donna Anna
Ah! vendicar, se il puoi,
giura quel sangue ognor.

Don Ottavio
Lo giuro...
lo giuro agl'occhi tuoi,
lo giuro al nostro amor.

Donna Anna e Don Ottavio
Che giuramento, oh Dei!
Che barbaro momento!
Fra cento affetti e cento
vammi ondeggiando il cor.

(Partono.)

Notte. Strada.

Scena quarta
Don Giovanni, Leporello; poi Donna Elvira in abito da viaggio.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Orsù, spicciati presto... cosa vuoi?

Leporello
L'affar di cui si tratta
è importante.

Don Giovanni
Lo credo.

Leporello
È importantissimo.

Don Giovanni
Meglio ancora: finiscila.

Leporello
Giurate
di non andar in collera.

Don Giovanni
Lo giuro sul mio onore,
purché non parli del Commendatore.

Leporello
Siam soli.

Don Giovanni
Lo vedo.

Leporello
Nessun ci sente.

Don Giovanni
Via.

Leporello
Vi posso dire
tutto liberamente?

Don Giovanni
Sì.

Leporello
Dunque quando è così:
caro signor padrone,
(all'orecchio, ma forte)
la vita che menate è da briccone.

Don Giovanni
Temerario! – in tal guisa –

Leporello
E il giuramento!...

Don Giovanni
Non so di giuramenti... taci... o ch'io...

Leporello
Non parlo più, non fiato, o padron mio.

Don Giovanni
Così saremo amici; or odi un poco:
sai tu perché son qui?

Leporello
Non ne so nulla:
ma essendo così tardi... non sarebbe
qualche nuova conquista?
Io lo devo saper per porla in lista.

Don Giovanni
Va' là, che se' il grand'uom! Sappi ch'io sono
innamorato d'una bella dama,
e son certo che m'ama.
La vidi... le parlai... meco al casino
questa notte verrà... Zitto: mi pare
sentire odor di femmina...

Leporello
(Cospetto!
che odorato perfetto!)

Don Giovanni
All'aria mi par bella.

Leporello
(E che occhio, dico!)

Don Giovanni
Ritiriamoci un poco,
e scopriamo terren.

Leporello
(Già prese foco.)

Scena quinta
I suddetti in disparte; Donna Elvira.

[3. Aria]

Donna Elvira
Ah chi mi dice mai
quel barbaro dov'è,
che per mio scorno amai,
che mi mancò di fè?

Ah se ritrovo l'empio,
e a me non torna ancor,
vo' farne orrendo scempio,
gli vo' cavare il cor.

Don Giovanni *(a Leporello)*
Udisti! qualche bella
dal vago abbandonata.
Poverina!
Cerchiam di consolare il suo tormento.

Leporello
(Così ne consolò mille e ottocento.)

Don Giovanni
Signorina!

[Recitativo secco]

Donna Elvira
Chi è là?

Don Giovanni
(Stelle! che vedo!)

Leporello
(O bella! Donna Elvira!)

Donna Elvira
Don Giovanni!
Sei qui, mostro, fellon, nido d'inganni!

Leporello
(Che titoli cruscanti! manco male
che lo conosce bene.)

Don Giovanni
Via, cara Donna Elvira,
calmate questa collera... sentite...
lasciatemi parlar...

Donna Elvira
Cosa puoi dire
dopo azion sì nera? In casa mia
entri furtivamente, a forza d'arte,
di giuramenti e di lusinghe arrivi
a sedurre il cor mio;
m'innamori, o crudele,
mi dichiari tua sposa, e poi mancando
della terra e del cielo al santo dritto,
con enorme delitto
dopo tre dì da Burgos t'allontani,
m'abbandoni, mi fuggi, e lasci in preda
al rimorso ed al pianto,
per pena forse che t'amai cotanto! –

Leporello
(Pare un libro stampato.)

Don Giovanni
Oh in quanto a questo
ebbi le mie ragioni:
(a Leporello)
è vero?

Leporello *(ironicamente)*
È vero.
E che ragion forti!

Donna Elvira
E quali sono,
se non la tua perfidia,
la leggerezza tua? Ma il giusto cielo
volle ch'io ti trovassi
per far le sue, le mie vendette.

Don Giovanni
Eh via,
siate più ragionevole... (mi pone
a cimento costei.) Se non credete
al labbro mio, credete
a questo galantuomo.

Leporello
(Salvo il vero.)

Don Giovanni *(forte)*
Via, dille un poco...

Leporello *(piano)*
E cosa devo dirle?

Don Giovanni *(forte)*
Sì, sì, dille pur tutto.

Donna Elvira *(a Leporello)*
Ebben, fa' presto...

(In questo frattempo Don Giovanni fugge.)

Leporello
Madama... veramente... in questo mondo
conciossia cosa quando fosse che
il quadro non è tondo...

Donna Elvira *(a Leporello)*
Sciagurato,
così del mio dolor gioco ti prendi?
(verso Don Giovanni, che non crede partito)
Ah voi... stelle! l'iniquo
fuggi! misera me! dove, in qual parte...

Leporello
Eh, lasciate che vada: egli non merta
che di lui ci pensiate...

Donna Elvira
Il scellerato
m'ingannò, mi tradì!

Leporello
Eh consolatevi;
non siete voi, non foste, e non sarete
né la prima, né l'ultima; guardate
questo non picciol libro: è tutto pieno
dei nomi di sue belle;
ogni villa, ogni borgo, ogni paese
è testimon di sue donnesche imprese.

[4. Aria]

Madamina, il catalogo è questo
delle belle che amò il padron mio,
un catalogo egli è che ho fatt'io,
osservate, leggete con me.

In Italia seicento e quaranta,
in Lamagna duecento e trent'una,
cento in Francia, in Turchia novant'una,
ma in Ispagna son già mille e tre.

V'han fra queste contadine,
cameriere e cittadine,
v'han contesse, baronesse,
marchesane, principesse,
e v'han donne d'ogni grado,
d'ogni forma, d'ogni età.

Nella bionda egli ha l'usanza
di lodar la gentilezza,
nella bruna la costanza,
nella bianca la dolcezza.

Vuol d'inverno la grassotta,
vuol d'estate la magrotta;
è la grande maestosa,
la piccina è ognor vezzosa...

Delle vecchie fa conquista,
pel piacer di porle in lista;
ma passion predominante
è la giovin principiante.

Non si picca se sia ricca,
se sia brutta, se sia bella:
purché porti la gonnella,
voi sapete quel che fa.

(Parte.)

Scena sesta
Donna Elvira sola.

[Recitativo secco]

Donna Elvira
In questa forma dunque
mi tradì il scellerato! È questo il premio
che quel barbaro rende all'amor mio?
Ah vendicar vogl'io
l'ingannato mio cor: pria ch'ei mi fugga...
si ricorra... si vada... Io sento in petto
sol vendetta parlar, rabbia, e dispetto.

(Parte.)

Scena settima
Masetto, Zerlina e coro di contadini e contadine che suonano, ballano e cantano.

[5. Coro]

Zerlina
Giovinette che fate all'amore,
non lasciate che passi l'età:
se nel seno vi bulica il core,
il rimedio vedetelo qua.
Che piacer, che piacer che sarà!

Coro di contadine
Ah!
Che piacer, che piacer che sarà,
la la la ra la, la la la ra la!

Masetto
Giovinetti leggieri di testa,
non andate girando qua e là.
Poco dura de' matti la festa,
ma per me cominciato non ha.
Che piacer, che piacer che sarà!

Coro di contadini
Ah!
Che piacer, che piacer che sarà,
la la la ra la, la la la ra la!

Zerlina e Masetto
Vieni, vieni, carino/a, e godiamo,
e cantiamo e balliamo e saltiamo;
vieni vieni carino/a, e godiamo,
che piacer, che piacer che sarà!
Ah!
Che piacer, che piacer che sarà!

Coro
Ah!
Che piacer, che piacer che sarà,
la la la ra la, la la la ra la!

Scena ottava
I suddetti; Don Giovanni e Leporello da parte.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Manco male è partita. Oh guarda, guarda,
che bella gioventù! che belle donne!

Leporello
(Fra tante, per mia fè,
vi sarà qualche cosa anche per me.)

Don Giovanni
Cari amici, buon giorno: seguitate
a stare allegramente,
seguitate a suonar, o buona gente.
C'è qualche sposalizio? –

Zerlina
Sì, signore, e la sposa son io.

Don Giovanni
Me ne consolo.
Lo sposo?

Masetto
Io, per servirla.

Don Giovanni
Oh bravo! per servirmi: questo è vero
parlar da galantuomo!

Leporello
Basta che sia marito.

Zerlina
Oh il mio Masetto
è un uom d'ottimo core.

Don Giovanni
Oh, anch'io, vedete!
Voglio che siamo amici: il vostro nome?

Zerlina
Zerlina.

Don Giovanni
E il tuo?

Masetto
Masetto.

Don Giovanni
O caro il mio Masetto!
cara la mia Zerlina! v'esibisco
la mia protezione...
(a Leporello che fa dei scherzi alle altre contadine)
Leporello...
cosa fai lì, birbone? –

Leporello
Anch'io, caro padrone,
esibisco la mia protezione.

Don Giovanni
Presto, va' con costor: nel mio palazzo
conducili sul fatto; ordina ch'abbiano
cioccolata, caffè, vini, presciutti;
cerca divertir tutti,
mostra loro il giardino,
la galleria, le camere; in effetto
fa' che resti contento il mio Masetto.
Hai capito? –

Leporello
Ho capito: andiam!

Masetto
Signore...

Don Giovanni
Cosa c'è?

Masetto
La Zerlina
senza me non può star.

Leporello
In vostro loco
ci sarà sua Eccellenza: e saprà bene
fare le vostre parti.

Don Giovanni
Oh la Zerlina
è in man d'un Cavalier: va' pur, fra poco
ella meco verrà.

Zerlina
Va', non temere!
nelle mani son io d'un Cavaliere.

Masetto
E per questo?

Zerlina
E per questo
non c'è da dubitar.

Masetto
Ed io, cospetto...

Don Giovanni
Olà, finiam le dispute: se subito
senz'altro replicar non te ne vai,
(mostrandogli la spada)
Masetto, guarda ben, ti pentirai.

[6. Aria]

Masetto
Ho capito, signor sì,
chino il capo, e me ne vo:
già che piace a voi così
altre repliche non fo.

Cavalier voi siete già,
dubitar non posso affè:
me lo dice la bontà
che volete aver per me.

(da parte a Zerlina)
Bricconaccia, malandrina,
fosti ognor la mia ruina.
(a Leporello che lo vuol condur seco)
Vengo, vengo!
(a Zerlina)
Resta, resta!
È una cosa molto onesta:
faccia il nostro cavaliere
cavaliera ancora te.

(Masetto parte con Leporello e i contadini.)

Scena nona
Don Giovanni e Zerlina.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Alfin siam liberati,
Zerlinetta gentil, da quel scioccone:
che ne dite, mio ben, so far pulito?

Zerlina
Signore, è mio marito...

Don Giovanni
Chi? colui?
Vi par che un onest'uomo,
un nobil Cavalier, come io mi vanto,
possa soffrir che quel visetto d'oro,
quel viso inzuccherato,
da un bifolcaccio vil sia strapazzato?

Zerlina
Ma signor, io gli diedi
parola di sposarlo.

Don Giovanni
Tal parola
non vale un zero; voi non siete fatta
per esser paesana: un'altra sorte
vi procuran quegli occhi bricconcelli,
quei labbretti sì belli,
quelle ditucce candide e odorose:
parmi toccar giuncata, e fiutar rose.

Zerlina
Ah non vorrei...

Don Giovanni
Che non vorreste?

Zerlina
Alfine
ingannata restar; io so che raro
colle donne voi altri cavalieri
siete onesti e sinceri.

Don Giovanni
Eh, un'impostura
della gente plebea! La nobiltà
ha dipinta negl'occhi l'onestà.
Orsù, non perdiam tempo: in questo istante
io ti voglio sposar.

Zerlina
Voi?

Don Giovanni
Certo, io.
Quel casinetto è mio: soli saremo,
e là, gioiello mio, ci sposeremo.

[7. Duettino]

Là ci darem la mano,
là mi dirai di sì;
vedi, non è lontano,
partiam, ben mio, da qui.

Zerlina
Vorrei, e non vorrei,
mi trema un poco il cor;
felice, è ver, sarei,
ma può burlarmi ancor.

Don Giovanni
Vieni, mio bel diletto!

Zerlina
Mi fa pietà Masetto.

Don Giovanni
Io cangierò tua sorte.

Zerlina
Presto non son più forte.

Don Giovanni
Andiam, andiam!...

Zerlina
Andiam!...

Zerlina e Don Giovanni
Andiam, andiam, mio bene,
a ristorar le pene
d'un innocente amor.

(Vanno verso il casino di Don Giovanni, abbracciati etc.)

Scena decima
I suddetti e Donna Elvira che ferma con atti disperatissimi Don Giovanni.

[Recitativo secco]

Donna Elvira
Fermati, scellerato: il ciel mi fece
udir le tue perfidie; io sono a tempo
di salvar questa misera innocente
dal tuo barbaro artiglio.

Zerlina
Meschina, cosa sento!

Don Giovanni
(Amor, consiglio!)
(a Donna Elvira piano)
Idol mio, non vedete
ch'io voglio divertirmi...

Donna Elvira *(forte)*
Divertirti? –
è vero! divertirti! Io so, crudele,
come tu ti diverti...

Zerlina
Ma signor Cavaliere...
è ver quel ch'ella dice?

Don Giovanni *(piano a Zerlina)*
La povera infelice
è di me innamorata,
e per pietà deggio fingere amore;
ch'io son per mia disgrazia uom di buon core.

[8. Aria]

Donna Elvira
Ah fuggi il traditor,
non lo lasciar più dir:
il labbro è mentitor,
fallace il ciglio.

Da' miei tormenti impara
a creder a quel cor,
e nasca il tuo timor
dal mio periglio.

(Parte conducendo seco Zerlina.)

Scena undicesima
Don Giovanni solo; poi Don Ottavio e Donna Anna.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Mi par ch'oggi il demonio si diverta
d'opporsi a' miei piacevoli progressi;
vanno mal tutti quanti.

Don Ottavio
Ah ch'ora, idolo mio, son vani i pianti!
Di vendetta si parli... Ah Don Giovanni!

Don Giovanni
(Mancava questo inver.)

Donna Anna
Signore, a tempo
vi ritroviam: avete core, avete
anima generosa?

Don Giovanni
(Sta' a vedere
che il diavolo le ha detto qualche cosa.)
Che domanda! perché?

Donna Anna
Bisogno abbiamo
della vostra amicizia.

Don Giovanni
(Mi torna il fiato in corpo.) Comandate:
i congiunti, i parenti,
(con molto foco)
questa man, questo ferro, i beni, il sangue
spenderò per servirvi:
ma voi, bella Donn'Anna,
perché così piangete?
Il crudele chi fu, che osò la calma
turbar del viver vostro...

Scena dodicesima
I suddetti; Donna Elvira.

Donna Elvira
Ah ti ritrovo ancor, perfido mostro?

[9. Quartetto]

Non ti fidar, o misera,
di quel ribaldo cor!
Me già tradì quel barbaro:
te vuol tradire ancor.

Donna Anna e Don Ottavio
Cieli! che aspetto nobile!
che dolce maestà!
Il suo pallor, le lagrime
m'empiono di pietà.

Don Giovanni *(a parte a Donna Anna e Don Ottavio; Donna Elvira ascolta)*
La povera ragazza
è pazza, amici miei;
lasciatemi con lei,
forse si calmerà.

Donna Elvira
Ah non credete al perfido!

Don Giovanni
È pazza, non badate!

Donna Elvira
Restate ancor, restate!

Donna Anna e Don Ottavio
A chi si crederà!

(Certo moto d'ignoto tormento
dentro l'alma girare mi sento,
che mi dice per quell'infelice
cento cose che intender non sa.)

Don Giovanni
(Certo moto d'ignoto spavento
dentro l'alma girare mi sento,
che mi dice per quell'infelice
cento cose che intender non sa.)

Donna Elvira
(Sdegno, rabbia, dispetto, tormento
dentro l'alma girare mi sento,
che mi dice di quel traditore
cento cose che intender non sa.)

Don Ottavio
(Io di qua non vado via,
se non scopro questo affar.)

Donna Anna
(Non ha l'aria di pazzia
il suo volto, il suo parlar.)

Don Giovanni
(Se men vado, si potria
qualche cosa sospettar.)

Donna Elvira *(a Donna Anna e Don Ottavio)*
Da quel ceffo si dovria
la ner'alma giudicar.

Don Ottavio *(a Don Giovanni)*
Dunque quella?

Don Giovanni
È pazzarella.

Donna Anna *(a Donna Elvira)*
Dunque quegli?

Donna Elvira
È un traditore.

Don Giovanni
Infelice!

Donna Elvira
Mentitore!

Donna Anna e Don Ottavio
Incomincio a dubitar.

Don Giovanni *(piano a Donna Elvira)*
Zitto, zitto, che la gente
si raduna a noi d'intorno;
siate un poco più prudente,
vi farete criticar.

Donna Elvira *(forte a Don Giovanni)*
Non sperarlo, o scellerato,
ho perduta la prudenza;
le tue colpe ed il mio stato
voglio a tutti palesar.

Donna Anna e Don Ottavio *(guardando Don Giovanni)*
(Quegli accenti sì sommessi,
quel cangiarsi di colore,
son indizi troppo espressi,
che mi fan determinar.)

(Donna Elvira parte.)

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Povera sventurata! i passi suoi
voglio seguir: non voglio
che faccia un precipizio.
Perdonate, bellissima Donn'Anna;
se servirvi poss'io,
in casa mia v'aspetto: amici, addio!

(Parte.)

Scena tredicesima
Don Ottavio e Donna Anna.

[10. Recitativo accompagnato ed Aria]

Donna Anna
Don Ottavio, son morta!

Don Ottavio
Cosa è stato?

Donna Anna
Per pietà, soccorretemi!

Don Ottavio
Mio bene...
fate coraggio!

Donna Anna
Oh Dei! Quegli è il carnefice
del padre mio.

Don Ottavio
Che dite...

Donna Anna
Non dubitate più: gli ultimi accenti
che l'empio proferì tutta la voce
richiamâr nel cor mio di quell'indegno
che nel mio appartamento...

Don Ottavio
Oh ciel! possibile
che sotto il sacro manto d'amicizia...
Ma come fu, narratemi
lo strano avvenimento.

Donna Anna
Era già alquanto
avanzata la notte,
quando nelle mie stanze, ove soletta
mi trovai per sventura, entrar io vidi
in un mantello avvolto
un uom che al primo istante
avea preso per voi:
ma riconobbi poi
che un inganno era il mio...

Don Ottavio *(con affanno)*
Stelle! seguite...

Donna Anna
Tacito a me s'appressa,
e mi vuole abbracciar: sciogliermi cerco,
ei più mi stringe; grido:
non viene alcun. Con una mano cerca
d'impedire la voce,
e coll'altra m'afferra
stretta così, che già mi credo vinta.

Don Ottavio
Perfido! e alfin?

Donna Anna
Alfine il duol, l'orrore
dell'infame attentato
accrebbe sì la lena mia, che, a forza
di svincolarmi, torcermi e piegarmi,
da lui mi sciolsi.

Don Ottavio
Ohimè, respiro.

Donna Anna
Allora
rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso,
fugge il fellon, arditamente il seguo
fin nella strada per fermarlo, e sono
assalitrice d'assalita. Il padre
v'accorre, vuol conoscerlo, e l'iniquo,
che del povero vecchio era più forte,
compie il misfatto suo col dargli morte.

[Aria]

Or sai chi l'onore
rapire a me volse,
chi fu il traditore
che il padre mi tolse;
vendetta ti chiedo,
la chiede il tuo cor.

Rammenta la piaga
del misero seno,
rimira di sangue
coperto il terreno,
se l'ira in te langue
d'un giusto furor.

(Parte.)

Scena quattordicesima
Don Ottavio solo.

[Recitativo secco]

Don Ottavio
Come mai creder deggio
di sì nero delitto
capace un Cavaliero!
Ah di scoprire il vero
ogni mezzo si cerchi; io sento in petto
e di sposo e d'amico
il dover che mi parla:
disingannarla voglio, o vendicarla.

[10a. Aria]

Dalla sua pace
la mia dipende,
quel che a lei piace
vita mi rende,
quel che le increscе
morte mi dà.

S'ella sospira,
sospiro anch'io;
è mia quell'ira,
quel pianto è mio;
e non ho bene,
s'ella non l'ha.

(Parte.)

Scena quindicesima
Leporello solo; poi Don Giovanni.

[Recitativo secco]

Leporello
Io deggio ad ogni patto
per sempre abbandonar questo bel matto!
Eccolo qui: guardate
con qual indifferenza se ne viene! –

Don Giovanni
Oh Leporello mio, va tutto bene!

Leporello
Don Giovannino mio, va tutto male!

Don Giovanni
Come va tutto male?

Leporello
Vado a casa,
come voi l'ordinaste,
con tutta quella gente...

Don Giovanni
Bravo!

Leporello
A forza di chiacchiere, di vezzi e di bugie,
ch'ho imparato sì bene a star con voi,
cerco d'intrattenerli...

Don Giovanni
Bravo!

Leporello
Dico
mille cose a Masetto per placarlo,
per trargli dal pensier la gelosia...
Bravo, in coscienza mia!

Leporello
Faccio che bevano
e gli uomini e le donne:
son già mezzo ubbriachi,
altri canta, altri scherza,
altri seguita a ber; in sul più bello
chi credete che capiti? –

Don Giovanni
Zerlina!

Leporello
Bravo! e con lei chi viene?

Don Giovanni
Donna Elvira!

Leporello
Bravo! e disse di voi –

Don Giovanni
Tutto quel mal che in bocca le venia.

Leporello
Bravo, in coscienza mia!

Don Giovanni
E tu cosa facesti?

Leporello
Tacqui.

Don Giovanni
Ed ella?

Leporello
Seguì a gridar.

Don Giovanni
E tu?

Leporello
Quando mi parve
che già fosse sfogata, dolcemente
fuor dell'orto la trassi, e con bell'arte
chiusa la porta a chiave, io mi cavai,
e sulla via soletta la lasciai.

Don Giovanni
Bravo, bravo, arcibravo!
L'affar non può andar meglio: incominciasti,
io saprò terminar. Troppo mi premono
queste contadinotte:
le voglio divertir fin che vien notte.

[11. Aria]

Fin ch'han dal vino
calda la testa,
una gran festa
fa' preparar.

Se trovi in piazza
qualche ragazza,
teco ancor quella
cerca menar.

Senza alcun ordine
la danza sia,
chi 'l minuetto,
chi la follia,
chi l'alemanna
farai ballar.

Ed io fra tanto
dall'altro canto
con questa e quella
vo' amoreggiar.

Ah la mia lista
doman mattina
d'una decina
devi aumentar.

(Partono.)

Giardino di Don Giovanni con due porte chiuse a chiave per di fuori. Due nicchie.

Scena sedicesima
Masetto e Zerlina; coro di contadini e contadine sparsi qua e là che dormono e siedono sopra sofà d'erbe.

[Recitativo secco]

Zerlina
Masetto: senti un po'! Masetto, dico!

Masetto
Non mi toccar!

Zerlina
Perché?

Masetto
Perché mi chiedi?
Perfida! il tatto sopportar dovrei
d'una man infedele?

Zerlina
Ah no: taci, crudele!
io non merto da te tal trattamento!

Masetto
Come! ed hai l'ardimento di scusarti?
Star sola con un uom: abbandonarmi
il dì delle mie nozze! porre in fronte
a un villano d'onore
questa marca d'infamia! Ah se non fosse,
se non fosse lo scandalo! vorrei...

Zerlina
Ma se colpa io non ho! ma se da lui
ingannata rimasi... E poi che temi?
Tranquillati, mia vita:
non mi toccò la punta delle dita.
Non me lo credi? Ingrato!
vien qui: sfogati; ammazzami, fa' tutto
di me quel che ti piace;
ma poi, Masetto mio, ma poi fa' pace.

[12. Aria]

Batti, batti, o bel Masetto,
la tua povera Zerlina:
starò qui come agnellina
le tue botte ad aspettar.

Lascierò straziarmi il crine,
lascierò cavarmi gli occhi,
e le care tue manine
lieta poi saprò baciar.

Ah lo vedo, non hai core.
Pace, pace, o vita mia;
in contenti ed allegria
notte e dì vogliam passar.

(Parte.)

[Recitativo secco]

Masetto
Guarda un po' come seppe
questa strega sedurmi! siamo pure
i deboli di testa!

Don Giovanni *(di dentro)*
Sia preparato tutto a una gran festa!

Zerlina *(rientrando)*
Ah Masetto, Masetto! odi la voce
del monsù cavaliero!

Masetto
Ebben, che c'è?

Zerlina
Verrà!

Masetto
Lascia che venga.

Zerlina
Ah se vi fosse
un buco da fuggir!

Masetto
Di cosa temi? –
Perché diventi pallida? Ah capisco,
capisco, bricconcella!
Hai timor ch'io comprenda
com'è tra voi passata la faccenda.

[13. Finale]

Presto presto pria ch'ei venga
por mi vo' da qualche lato:
c'è una nicchia... qui celato
cheto cheto mi vo' star.

Zerlina
Senti senti... dove vai?
Ah non t'asconder, o Masetto,
se ti trova, poveretto,
tu non sai quel che può far.

Masetto
Faccia, dica quel che vuole!

Zerlina
Ah non giovan le parole!

Masetto
Parla forte, e qui t'arresta!

Zerlina
(Che capriccio ha nella testa!
Quell'ingrato, quel crudele
oggi vuol precipitar.)

Masetto
(Capirò se m'è fedele,
e in qual modo andò l'affar.)

(Entra nella nicchia.)

Scena diciassettesima
Zerlina; Don Giovanni con quattro servi nobilmente vestiti.

Don Giovanni
Su svegliatevi, da bravi!
Su coraggio, o buona gente!
Vogliam stare allegramente,
vogliam rider e scherzar.

(ai servi)
Alla stanza della danza
conducete tutti quanti,
ed a tutti in abbondanza
gran rinfreschi fate dar.

I servi
Su svegliatevi, da bravi!
Su coraggio, o buona gente!
Vogliam stare allegramente,
vogliam rider e scherzar.

(Partono i servi e i contadini.)

Scena diciottesima
Don Giovanni, Zerlina; Masetto nella nicchia.

Zerlina *(vuol nascondersi)*
Tra quest'arbori celata
si può dar che non mi veda.

Don Giovanni
Zerlinetta mia garbata,

(La prende.)

t'ho già visto, non scappar.

Zerlina
Ah lasciatemi andar via...

Don Giovanni
No, no, resta, gioia mia!

Zerlina
Se pietade avete in core...

Don Giovanni
Sì, ben mio, son tutto amore.
Vieni un poco in questo loco,
fortunata io ti vo' far.

Zerlina
(Ah s'ei vede il sposo mio,
so ben io quel che può far!)

Don Giovanni *(nell'aprire la nicchia e vedendo Masetto, fa un moto di stupore)*
Masetto!

Masetto
Sì, Masetto!

Don Giovanni *(un poco confuso)*
E chiuso là, perché?
La bella tua Zerlina
non può, la poverina,

(Riprende ardire.)

più star senza di te.

Masetto *(un poco ironico)*
Capisco, sì, signore.

Don Giovanni *(a Zerlina e Masetto)*
Adesso fate core:

(Si sente il preludio della danza.)

i suonatori udite;
venite omai con me.

Zerlina e Masetto
Sì, sì, facciamo core,
ed a ballar cogli altri
andiamo tutti tre.

(Partono.)

Scena diciannovesima
Don Ottavio, Donna Anna e Donna Elvira in maschera; poi Leporello e Don Giovanni alla finestra.

Donna Elvira
Bisogna aver coraggio,
o cari amici miei,
e i suoi misfatti rei
scoprir potremo allor.

Don Ottavio
L'amica dice bene:
coraggio aver conviene;
discaccia, o vita mia,
l'affanno ed il timor.

Donna Anna
Il passo è periglioso,
può nascer qualche imbroglio:
temo pel caro sposo,
e per noi temo ancor.

(Leporello apre la finestra.)

Leporello *(fuori dalla finestra)*
Signor, guardate un poco
che maschere galanti!

Don Giovanni
Falle passar avanti,
di' che ci fanno onor.

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio
(Al volto ed alla voce
si scopre il traditore.)

Leporello
Zì zì, signore maschere!
Zì Zì...

Donna Anna e Donna Elvira *(a Don Ottavio, piano)*
Via, rispondete!

Leporello
Zì zì, signore maschere!

Don Ottavio
Cosa chiedete?

Leporello
Al ballo, se vi piace,
v'invita il mio signor.

Don Ottavio
Grazie di tanto onore;
andiam, compagne belle.

Leporello
(L'amico anche su quelle
prove farà d'amor.)

(Entra e chiude.)

Donna Anna e Don Ottavio
Protegga il giusto cielo
il zelo del mio cor.

Donna Elvira
Vendichi il giusto cielo
il mio tradito amor.

(Partono.)

Sala illuminata e preparata per una gran festa di ballo.

Scena ventesima
Don Giovanni, Masetto, Zerlina, Leporello; contadini e contadine; poi Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio in maschera; servitori con rinfreschi.

(Don Giovanni fa seder le ragazze, e Leporello i ragazzi che saranno in atto di aver finito un ballo.)

Don Giovanni
Riposate, vezzose ragazze!

Leporello
Rinfrescatevi, bei giovinotti!

Don Giovanni e Leporello
Tornerete a far presto le pazze,
tornerete a scherzar e ballar.

Don Giovanni
Ehi caffè!

(Si portano i rinfreschi.)

Leporello
Cioccolata!

Masetto
Ah Zerlina, giudizio!

Don Giovanni
Sorbetti!

Leporello
Confetti!

Masetto
Ah Zerlina, giudizio!

Zerlina e Masetto
(Troppo dolce comincia la scena,
in amaro potria terminar.)

Don Giovanni *(fa carezze a Zerlina)*
Sei pur vaga, brillante Zerlina!

Zerlina
Sua bontà!

Masetto *(fremendo)*
La briccona fa festa.

Leporello *(imita il padrone colle altre ragazze)*
Sei pur cara, Giannotta, Sandrina!

Masetto
Tocca pur, che ti cada la testa.

Zerlina
(Quel Masetto mi par stralunato,
brutto brutto si fa quest'affar.)

Don Giovanni e Leporello
(Quel Masetto mi par stralunato,
qui bisogna cervello adoprar.)

Masetto
La briccona fa festa.
Ah briccona, mi vuoi disperar.

(Entrano Don Ottavio, Donna Anna e Donna Elvira mascherati.)

Leporello
Venite pur avanti,
vezzose mascherette!

Don Giovanni
È aperto a tutti quanti,
viva la libertà!

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio
Siam grati a tanti segni
di generosità.

Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Don Giovanni e Leporello
Viva la libertà!

Don Giovanni
Ricominciate il suono!
(a Leporello)
Tu accoppia i ballerini!

(Don Ottavio balla il Menuetto con Donna Anna.)

Leporello
Da bravi, via, ballate!

Donna Elvira *(a Donna Anna)*
Quella è la contadina.

Donna Anna
Io moro!

Donna Elvira *(a Donna Anna)*
Simulate!

Don Giovanni e Leporello
Va bene in verità!

Masetto *(ironicamente)*
Va bene in verità!

Don Giovanni *(a Leporello)*
A bada tien Masetto.

Leporello *(a Masetto)*
Non balli, poveretto!

Vien qua, Masetto caro,
facciam quel ch'altri fa.

Don Giovanni *(a Zerlina)*
Il tuo compagno io sono,
Zerlina, vien pur qua.

(Si mette a ballar con Zerlina una contradanza.)

Masetto
No, no, ballar non voglio.

Leporello
Eh balla, amico mio!

Masetto
No!

Leporello
Sì!
caro Masetto, balla!

Donna Elvira *(a Donna Elvira)*
Resister non poss'io!

Donna Elvira e Don Ottavio *(a Donna Anna)*
Fingete, per pietà!

Masetto
No, no, non voglio!

Leporello *(fa ballar per forza Masetto)*
Eh balla, amico mio,
facciam quel ch'altri fa.

(Balla la Teitsch con Masetto.)

Don Giovanni
Vieni con me, mia vita,
vieni, vieni...

(Ballando conduce Zerlina presso una porta e la fa entrare quasi per forza.)

Masetto
Lasciami... ah no... Zerlina!...

(Si cava dalle mani di Leporello e seguita Zerlina.)

Zerlina
Oh Numi! son tradita!

Leporello
Qui nasce una ruina.

(Sorte in fretta.)

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio
L'iniquo da se stesso
nel laccio se ne va.

Zerlina *(di dentro ad alta voce; strepito di piedi a destra)*
Gente, aiuto; aiuto, gente!

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio
Soccorriamo l'innocente!

(I suonatori e gli altri partono confusi.)

Masetto *(di dentro)*
Ah Zerlina! ah Zerlina!

Zerlina
Scellerato!

(Si sente il grido e lo strepito dalla parte opposta.)

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio
Ora grida da quel lato!
Ah gittiamo giù la porta!

(Gittano giù la porta.)

Zerlina
Soccorretemi,

(Esce da un'altra parte.)

ah soccorretemi, o son morta!

Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio e Masetto
Siam qui noi per tua difesa.

(Don Giovanni esce con spada in mano. Conduce seco per un braccio Leporello e finge di voler ferirlo; ma la spada non esce dal fodero.)

Don Giovanni
Ecco il birbo che t'ha offesa:
ma da me la pena avrà!
Mori, iniquo!

Leporello
Ah cosa fate?

Don Giovanni
Mori, dico!

Don Ottavio *(pistola in mano)*
Nol sperate!

Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio
(L'empio crede con tal frode
di nasconder l'empietà.)

(Si cavano le maschere.)

Don Giovanni
Donna Elvira!

Donna Elvira
Sì, malvagio!

Don Giovanni
Don Ottavio!

Don Ottavio
Sì, signore!

Don Giovanni *(a Donna Anna)*
Ah credete!...

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Traditore, traditore!
Tutto tutto già si sa.

Trema, trema, o scellerato!
Saprà tosto il mondo intero
il misfatto orrendo e nero,
la tua fiera crudeltà.

Odi il tuon della vendetta
che ti fischia intorno intorno;
sul tuo capo in questo giorno
il suo fulmine cadrà.

Don Giovanni
È confusa la mia testa,
non so più quel ch'io mi faccia,
e un'orribile tempesta
minacciando, oh Dio, mi va.

Ma non manca in me coraggio,
non mi perdo o mi confondo,
se cadesse ancor il mondo
nulla mai temer mi fa.

Leporello
È confusa la sua testa,
non sa più quel ch'ei si faccia,
e un'orribile tempesta
minacciando, oh Dio, lo va.

Ma non manca in lui coraggio,
non si perde o si confonde,
se cadesse ancor il mondo
nulla mai temer lo fa.

ATTO SECONDO

Strada davanti a una locanda.

Scena prima
Don Giovanni e Leporello.

[14. Duetto]

Don Giovanni
Eh via, buffone, non mi seccar.

Leporello
No, no, padrone, non vo' restar.

Don Giovanni
Sentimi, amico...

Leporello
Vo' andar, vi dico.

Don Giovanni
Ma che ti ho fatto, che vuoi lasciarmi?

Leporello
Oh niente affatto! quasi ammazzarmi!

Don Giovanni
Va' che sei matto! fu per burlar.

Leporello
Ed io non burlo, ma voglio andar.

(Va per partire.)

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Leporello.

Leporello
Signore.

Don Giovanni
Vien qui, facciamo pace: prendi...

Leporello
Cosa?

Don Giovanni *(gli dà del danaro)*
Quattro doppie.

Leporello
Oh! sentite,
per questa volta
la cerimonia accetto:
ma non vi ci avvezzate; non credeste
di sedurre i miei pari,
come le donne, a forza di danari.

Don Giovanni
Non parliam più di ciò; ti basta l'animo
di far quel ch'io ti dico?

Leporello
Purché lasciam le donne.

Don Giovanni
Lasciar le donne! pazzo!
lasciar le donne! Sai ch'elle per me
son necessarie più del pan che mangio,
più dell'aria che spiro!

Leporello
E avete core
d'ingannarle poi tutte?

Don Giovanni
È tutto amore.
Chi a una sola è fedele
verso l'altre è crudele;
io, che in me sento
sì esteso sentimento,
vo' bene a tutte quante:
le donne poi che calcolar non sanno,
il mio buon natural chiamano inganno.

Leporello
Non ho veduto mai
naturale più vasto, e più benigno.
Orsù, cosa vorreste?

Don Giovanni
Odi, vedesti tu la cameriera
di Donna Elvira?

Leporello
Io no.

Don Giovanni
Non hai veduto
qualche cosa di bello,
caro il mio Leporello: ora io con lei
vo' tentar la mia sorte; ed ho pensato,
già che siam verso sera,
per aguzzarle meglio l'appetito,
di presentarmi a lei col tuo vestito.

Leporello
E perché non potreste
presentarvi col vostro?

Don Giovanni
Han poco credito
con gente di tal rango
gli abiti signorili:

(Si cava il proprio abito e si mette quello di Leporello.)

Sbrigati... via...

Leporello
Signor... per più ragioni...

Don Giovanni *(con collera)*
Finiscila, non soffro opposizioni!

(Leporello si mette l'abito di Don Giovanni.)

Scena seconda
Don Giovanni, Leporello e Donna Elvira.

(Si fa notte a poco a poco.)

[15. Terzetto]

Donna Elvira *(alla finestra della locanda)*
Ah taci, ingiusto core,
non palpitarmi in seno;
è un empio, è un traditore,
è colpa aver pietà.

Leporello
Zitto! di Donna Elvira,
signor, la voce io sento!

Don Giovanni
Cogliere io vo' il momento;
tu fermati un po' là!

(Si mette dietro Leporello e parla a Donna Elvira.)

Elvira, idolo mio...

Donna Elvira
Non è costui l'ingrato?

Don Giovanni
Sì, vita mia, son io,
e chiedo carità.

Donna Elvira
(Numi, che strano affetto
mi si risveglia in petto!)

Leporello
(State a veder la pazza,
che ancor gli crederà.)

Don Giovanni
Discendi, o gioia bella:
vedrai che tu sei quella
che adora l'alma mia;
pentito io sono già.

Donna Elvira
No, non ti credo, o barbaro!

Don Giovanni
Ah credimi, o m'uccido!
Io m'uccido!
Ah m'uccido!

Leporello *(piano a Don Giovanni)*
Se seguitate, io rido.

Don Giovanni
Idolo mio, vien qua.

Don Elvira
(Dei, che cimento è questo!
Non so s'io vado, o resto;
ah proteggete voi
la mia credulità.)

Don Giovanni
(Spero che cada presto!
Che bel colpetto è questo;
più fertile talento
del mio, no, non si dà!)

Leporello
(Già quel mendace labbro
torna a sedur costei;
deh proteggete, oh Dei,
la sua credulità.)

(Donna Elvira parte dalla finestra.)

[Recitativo secco]

Don Giovanni *(allegrissimo)*
Amico, che ti par?

Leporello
Mi par che abbiate
un'anima di bronzo.

Don Giovanni
Va' là, che sei il gran gonzo! Ascolta bene:
quando costei qui viene,
tu corri ad abbracciarla,
falle quattro carezze,
fingi la voce mia, poi con bell'arte
cerca teco condurla in altra parte.

Leporello
Ma signore...

Don Giovanni *(mette presso il naso una pistola a Leporello)*
Non più repliche!

Leporello
Ma se poi mi conosce?

Don Giovanni
Non ti conoscerà, se tu non vuoi...
Zitto, ell'apre: ehi, giudizio.

(Va in disparte.)

Scena terza
I suddetti; Donna Elvira.

Donna Elvira
Eccomi a voi!

Don Giovanni
(Veggiamo che farà.)

Leporello
(Che imbroglio!)

Donna Elvira
Dunque creder potrò che i pianti miei
abbian vinto quel cor? Dunque pentito
l'amato Don Giovanni al suo dovere
e all'amor mio ritorna?...

Leporello
Sì, carina!

Donna Elvira
Crudele! se sapeste
quante lagrime, e quanti
sospir voi mi costate!

Leporello
Io, vita mia?

Donna Elvira
Voi.

Leporello
Poverina! quanto mi dispiace!

Donna Elvira
Mi fuggirete più?

Leporello
No, muso bello.

Donna Elvira
Sarete sempre mio?

Leporello
Sempre.

Donna Elvira
Carissimo!

Leporello
Carissima! (La burla mi dà gusto.)

Donna Elvira
Mio tesoro!

Leporello
Mia Venere!

Donna Elvira
Son per voi tutta foco!

Leporello
Io tutto cenere.

Don Giovanni
(Il birbo si riscalda.)

Donna Elvira
E non m'ingannerete?

Leporello
No, sicuro.

Donna Elvira
Giuratemi.

Leporello
Lo giuro a questa mano
che bacio con trasporto... a quei bei lumi...

Don Giovanni *(finge di uccider qualcheduno colla spada alla mano)*
Ih! Eh! Ih! Ah! sei morto!

Donna Elvira e Leporello
O Numi!

(Donna Elvira fugge con Leporello.)

Don Giovanni
Ih! Eh! Ih! Ah! Purché la sorte
mi secondi: veggiamo...
le finestre son queste: ora cantiamo.

[16. Canzonetta]

Deh vieni alla finestra, o mio tesoro,
deh vieni a consolar il pianto mio:
se neghi a me di dar qualche ristoro,
davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.

Tu ch'hai la bocca dolce più che il miele,
tu che il zucchero porti in mezzo il core,
non esser, gioia mia, con me crudele:
làsciati almen veder, mio bell'amore.

[Recitativo secco]

V'è gente alla finestra! sarà dessa:
Zì zì...

Scena quarta
Masetto armato d'archibuso e pistola; contadini e suddetto.

Masetto
Non ci stanchiamo: il cor mi dice
che trovarlo dobbiam!

Don Giovanni
(Qualcuno parla.)

Masetto
Fermatevi: mi pare
che alcuno qui si muova!

Don Giovanni
(Se non fallo è Masetto.)

Masetto *(forte)*
Chi va là? Non risponde.
Animo; schioppo al muso!
(più forte)
Chi va là?

Don Giovanni
(Non è solo:
ci vuol giudizio!)

(Cerca d'imitar la voce di Leporello.)

Amici...
(Non mi voglio scoprir.) Sei tu, Masetto?

Masetto *(in collera)*
Appunto quello! e tu?

Don Giovanni
Non mi conosci? Il servo
son io di Don Giovanni.

Masetto
Leporello!
servo di quell'indegno cavaliere!

Don Giovanni
Certo, di quel briccone...

Masetto
Di', quell'uom senza onore... Ah dimmi un [poco
dove possiam trovarlo:
lo cerco con costor per trucidarlo.

Don Giovanni
(Bagatelle!) Bravissimo Masetto!
anch'io con voi m'unisco
per fargliela a quel birbo di padrone:
or senti un po' qual è la mia intenzione.

[17. Aria]

(accennando a destra)
Metà di voi qua vadano,
(accennando a sinistra)
e gli altri vadan là,
e pian pianin lo cerchino,
lontan non fia di qua.

Se un uom e una ragazza
passeggian per la piazza,
se sotto a una finestra
fare all'amor sentite:
ferite pur, ferite,
il mio padron sarà.

In testa egli ha un cappello
con candidi pennacchi,
addosso un gran mantello,
e spada al fianco egli ha.

Andate, fate presto!

(I contadini partono.)

Don Giovanni
(a Masetto)
Tu sol verrai con me.
Noi far dobbiamo il resto,
e già vedrai cos'è.

(Prende seco Masetto e parte.)

Scena quinta
Don Giovanni e Masetto.

(Ritorna in scena Don Giovanni, conducendo seco per la mano Masetto.)

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Zitto! lascia ch'io senta: ottimamente;
dunque dobbiam ucciderlo!

Masetto
Sicuro.

Don Giovanni
E non ti basteria rompergli l'ossa...
fracassargli le spalle...

Masetto
No, no, voglio ammazzarlo:
vo' farlo in cento brani...

Don Giovanni
Hai buon'arme?

Masetto
Cospetto!
ho pria questo moschetto;
e poi questa pistola...

(Dà il moschetto e la pistola a Don Giovanni.)

Don Giovanni
E poi?

Masetto
Non basta? –

Don Giovanni
Oh basta certo! Or prendi:

(Batte col rovescio della spada Masetto.)

questa per la pistola...
questa per il moschetto...

Masetto
Ahi! ahi! soccorso! ahi! ahi!

Don Giovanni *(minacciandolo colle armi alla mano)*
Taci, o sei morto!
Questi per ammazzarlo...
questi per farlo in brani...
villano, mascalzon, ceffo da cani!

(Parte.)

Scena sesta
Masetto; poi Zerlina con lanterna.

Masetto *(gridando forte)*
Ahi! ahi! la testa mia!
ahi! ahi! le spalle, e il petto!

Zerlina
Di sentire mi parve
la voce di Masetto.

Masetto
O Dio! Zerlina,
Zerlina mia! soccorso!

Zerlina
Cosa è stato?

Masetto
L'iniquo! il scellerato
mi ruppe l'ossa e i nervi!

Zerlina
Oh poveretta me! chi?

Masetto
Leporello!
o qualche diavol che somiglia a lui.

Zerlina
Crudel! non tel diss'io
che con questa tua pazza gelosia
ti ridurresti a qualche brutto passo?
Dove ti duole?

Masetto
Qui.

Zerlina
E poi?

Masetto
Qui... e ancora... qui...

Zerlina
E poi non ti duol altro?

Masetto
Duolmi un poco
questo piè, questo braccio, e questa mano.

Zerlina
Via via, non è gran mal, se il resto è sano.
Vientene meco a casa;
purché tu mi prometta
d'essere men geloso,
io, io ti guarirò, caro il mio sposo.

[18. Aria]

Vedrai, carino,
se sei buonino,
che bel rimedio
ti voglio dar.

È naturale,
non dà disgusto,
e lo speziale
non lo sa far.

È un certo balsamo
che porto addosso:
dare te 'l posso,
se 'l vuoi provar.

Saper vorresti
dove mi sta?
Sentilo battere,
(facendogli toccar il core)
toccami qua.

(Parte con Masetto.)

Atrio terreno oscuro con tre porte in casa di Donna Anna.

Scena settima
Leporello, Donna Elvira; poi Donna Anna, Don Ottavio con servi e lumi; poi Zerlina e Masetto.

[Recitativo secco]

Leporello
Di molte faci il lume
s'avvicina, o mio ben: stiamci qui ascosi,
fin che da noi si scosti.

Donna Elvira
Ma che temi,
adorato mio sposo?

Leporello
Nulla, nulla...
certi riguardi... io vo' veder se il lume
è già lontano... (Ah come
da costei liberarmi?)
Rimanti, anima bella...

(S'allontana.)

Donna Elvira
Ah non lasciarmi!

[19. Sestetto]

Sola sola in buio loco,
palpitar il cor io sento,
e m'assale un tal spavento,
che mi sembra di morir.

Leporello *(andando a tentone)*
(Più che cerco, men ritrovo
questa porta sciagurata!
Piano piano: l'ho trovata,
ecco il tempo di fuggir.)

(Sbaglia la porta. – Donna Anna e Don Ottavio entrano vestiti a lutto.)

Don Ottavio
Tergi il ciglio, o vita mia,
e da' calma al tuo dolore:
l'ombra omai del genitore
pena avrà de' tuoi martir.

Donna Anna
Lascia, lascia alla mia pena
questo picciolo ristoro:
sol la morte, o mio tesoro,
il mio pianto può finir.

Donna Elvira *(senza esser vista)*
Ah dov'è lo sposo mio? –

Leporello *(dalla porta, senza esser visto)*
(Se mi trova son perduto!)

Donna Elvira
Una porta là vegg'io,
cheta cheta vo' partir.

Leporello
Una porta là vegg'io,
cheto cheto vo' partir

(Nel sortire s'incontrano in Zerlina e Masetto; Leporello s'asconde la faccia.)

Scena ottava
I suddetti; Zerlina e Masetto.

Zerlina e Masetto
Ferma, briccone,
dove ten vai?

Donna Anna e Don Ottavio
Ecco il fellone!...
Com'era qua?

Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Ah mora il perfido
che m'ha tradito!

Donna Elvira
È mio marito!
pietà, pietà!

Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
È Donna Elvira,
quella ch'io vedo? –
Appena il credo!

Donna Elvira
Pietà, pietà!

Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
No, no! Morrà!

(Don Ottavio in atto di ucciderlo.)

Leporello *(si scopre e si mette in ginocchio davanti gli altri)*
Perdon, perdono,
signori miei
quello non sono,
sbaglia costei;
viver lasciatemi
per carità!

Donna Anna, Zerlina, Donna Elvira, Don Ottavio e Masetto
Dèi! Leporello!
Che inganno è questo!
Stupida/o resto...
Che mai sarà!

Leporello
Mille torbidi pensieri
mi s'aggiran per la testa:
se mi salvo in tal tempesta,
è un prodigio in verità!

Donna Anna, Zerlina, Donna Elvira, Don Ottavio e Masetto
Mille torbidi pensieri
mi s'aggiran per la testa...
Che giornata, o stelle, è questa!
Che impensata novità!

(Donna Anna parte coi servi.)

Scena nona
Donna Elvira, Don Ottavio, Leporello, Zerlina e Masetto.

[Recitativo secco]

Zerlina
Dunque quello sei tu che il mio Masetto
poco fa crudelmente maltrattasti?

Donna Elvira
Dunque tu m'ingannasti, o scellerato,
spacciandoti con me da Don Giovanni?

Don Ottavio
Dunque tu in questi panni
venisti qui per qualche tradimento!

Zerlina
A me tocca punirlo!

Donna Elvira
Anzi a me.

Don Ottavio
No, no, a me.

Masetto
Accoppatelo meco tutti tre.

[20. Aria]

Leporello *(a Don Ottavio e Donna Elvira)*
Ah pietà, signori miei,
ah pietà, pietà di me!
Do ragione a voi e lei,
ma il delitto mio non è.

Il padron con prepotenza
l'innocenza mi rubò.
(piano a Donna Elvira)
Donna Elvira, compatite!
già capite come andò.

(a Zerlina)
Di Masetto non so nulla;
(accennando Donna Elvira)
vel dirà questa fanciulla:
è un'oretta circumcirca
che con lei girando vo.

(a Don Ottavio con confusione)
A voi, signore,
non dico niente...
certo timore...
certo accidente...
di fuori chiaro...
di dentro oscuro...
non c'è riparo...
la porta... il muro...
lo... il... la...
(additando la porta dov'erasi chiuso per errore)
vo da quel lato...
poi qui celato...
l'affar si sa...
oh, si sa...
ma s'io sapeva
fuggia per qua.

(S'avvicina con destrezza alla porta e fugge.)

Scena decima
Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina e Masetto.

[Recitativo secco]

Donna Elvira
Ferma, perfido, ferma...

Masetto
Il birbo ha l'ali ai piedi...

Zerlina
Con qual arte
si sottrasse l'iniquo...

Don Ottavio
Amici miei,
dopo eccessi sì enormi
dubitar non possiam che Don Giovanni
non sia l'empio uccisore
del padre di Donn'Anna: in questa casa
per poche ore fermatevi... un ricorso
vo' far a chi si deve, e in pochi istanti
vendicarvi prometto;
così vuole dover, pietade, affetto.

[21. Aria]

Il mio tesoro intanto
andate a consolar,
e del bel ciglio il pianto
cercate di asciugar.

Ditele che i suoi torti
a vendicar io vado:
che sol di stragi e morti
nunzio vogl'io tornar.

(Partono, eccetto Donna Elvira.)

[21b. Recitativo accompagnato ed Aria]

Donna Elvira
In quali eccessi, o Numi,
in quai misfatti orribili, tremendi,
è avvolto il sciagurato! Ah no, non puote
tardar l'ira del cielo!...
la giustizia tardar! Sentir già parmi
la fatale saetta
che gli piomba sul capo!... aperto veggio
il baratro mortal... Misera Elvira,
che contrasto d'affetti in sen ti nasce!...
Perché questi sospiri, e queste ambascie?

[Aria]

Mi tradì quell'alma ingrata:
infelice, oh Dio! mi fa.
Ma tradita e abbandonata,
provo ancor per lui pietà.

Quando sento il mio tormento,
di vendetta il cor favella:
ma se guardo il suo cimento,
palpitando il cor mi va.

(Parte.)

Loco chiuso in forma di sepolcreto. Diverse statue equestri; statua del Commendatore.

Scena undicesima
Don Giovanni entra pel muretto ridendo, indi Leporello.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Ah, ah, ah, questa è buona:
or lasciala cercar! Che bella notte!
È più chiara del giorno; sembra fatta
per gir a zonzo a caccia di ragazze.

(Guarda sull'orologio.)

È tardi? Oh ancor non sono
due della notte; avrei
voglia un po' di saper come è finito
l'affar tra Leporello e Donna Elvira.
S'egli ha avuto giudizio...

Leporello *(in strada)*
Alfin vuol ch'io faccia un precipizio!

Don Giovanni
È desso; oh Leporello!

Leporello *(dal muretto)*
Chi mi chiama?

Don Giovanni
Non conosci il padron?

Leporello
Così nol conoscessi!

Don Giovanni
Come? birbo!

Leporello
Ah siete voi? scusate!

Don Giovanni
Cosa è stato?

Leporello
Per cagion vostra io fui quasi accoppato.

Don Giovanni
Ebben, non era questo
un onore per te?

Leporello
Signor, vel dono!

Don Giovanni
Via, via, vien qua: che belle
cose ti deggio dir!

Leporello
Ma cosa fate qui?

Don Giovanni
Vien dentro, e lo saprai.

(Leporello entra; si cangiano d'abito.)

Diverse istorielle,
che accadute mi son da che partisti,
ti dirò un'altra volta: or la più bella
ti vo' solo narrar.

Leporello
Donnesca al certo.

Don Giovanni
C'è dubbio? Una fanciulla,
bella, giovin, galante,
per la strada incontrai; le vado appresso,
la prendo per la mano, fuggir mi vuole;
dico poche parole, ella mi piglia...
sai per chi?

Leporello
Non lo so.

Don Giovanni
Per Leporello!

Leporello
Per me?

Don Giovanni
Per te.

Leporello
Va bene.

Don Giovanni
Per la mano
essa allora mi prende...

Leporello
Ancora meglio.

Don Giovanni
M'accarezza, mi abbraccia...

«Caro il mio Leporello,
Leporello, mio caro...» Allor m'accorsi
ch'era qualche tua bella.

Leporello
(Oh maledetto!)

Don Giovanni
Dell'inganno approfitto; non so come
mi riconosce: grida; sento gente;
a fuggir mi metto; e pronto pronto,
per quel muretto in questo loco io monto.

Leporello
E mi dite la cosa
con tale indifferenza!

Don Giovanni
Perché no?

Leporello
Ma se fosse
costei stata mia moglie?

Don Giovanni
Meglio ancora!

(Ride molto forte.)

[Adagio]

Il Commendatore
Di rider finirai pria dell'aurora.

[Recitativo secco]

Don Giovanni
Chi ha parlato?

Leporello *(con atti di paura)*
Ah, qualche anima
sarà dell'altro mondo,
che vi conosce a fondo.

Don Giovanni *(mette mano alla spada, cerca qua e là pel sepolcreto, dando diverse percosse alle statue)*
Taci, sciocco!
Chi va là! chi va là!

[Adagio]

Il Commendatore
Ribaldo, audace,
lascia a' morti la pace.

[Recitativo secco]

Leporello
Ve l'ho detto!

Don Giovanni *(con indifferenza e sprezzo)*
Sarà qualcun di fuori
che si burla di noi...
Ehi? del Commendatore
non è questa la statua? Leggi un poco
quella iscrizion.

Leporello
Scusate... non ho imparato a leggere
a' raggi della luna...

Don Giovanni
Leggi, dico!

Leporello *(legge)*
«Dell'empio che mi trasse al passo estremo
qui attendo la vendetta.» Udiste? Io tremo!

Don Giovanni
O vecchio buffonissimo!
Digli che questa sera
l'attendo a cena meco.

Leporello
Che pazzia! Ma vi par... oh Dei, mirate!
che terribili occhiate egli ci dà!
Par vivo! par che senta!
e che voglia parlar...

Don Giovanni
Orsù, va' là,
o qui t'ammazzo e poi ti seppellisco!

Leporello *(tremando)*
Piano piano, signore, ora ubbidisco.

[22. Duetto]

O statua gentilissima
del gran Commendatore...
(a Don Giovanni)
Padron... mi trema il core;
non posso terminar.

Don Giovanni
Finiscila, o nel petto
ti metto questo acciar.

Leporello
(Che impiccio, che capriccio!
Io sentomi gelar.)

Don Giovanni
(Che gusto, che spassetto!
Lo voglio far tremar.)

Leporello
O statua gentilissima,
benché di marmo siate...
(a Don Giovanni)
Ah padron mio, mirate
che seguita a guardar.

Don Giovanni
Mori!...

Leporello
No, no, attendete...
(alla statua)
Signor, il padron mio...
badate ben, non io...
vorria con voi cenar...

(La statua china la testa.)

Ah, ah, ah, che scena è questa!
O ciel, chinò la testa!

Don Giovanni
Va' là, che se' un buffone...

Leporello
Guardate ancor, padrone!

Don Giovanni
E che degg'io guardar?

Leporello
Colla marmorea testa

(Imita la statua.)

ei fa così, così.

(La statua china la testa.)

Don Giovanni *(vedendo il chino)*
Colla marmorea testa
ei fa così, così.

(alla statua)
Parlate se potete:
verrete a cena?

Il Commendatore
Sì.

Leporello
Mover mi posso appena...
mi manca, o Dei, la lena...
Per carità... partiamo,
andiamo via di qui.

Don Giovanni
Bizzarra è inver la scena...
verrà il buon vecchio a cena...
A prepararla andiamo,
partiamo via di qui.

(Partono.)

Camera tetra in casa di Donna Anna.

Scena dodicesima
Donna Anna e Don Ottavio.

[Recitativo secco]

Don Ottavio
Calmatevi, idol mio; di quel ribaldo
vedrem puniti in breve i gravi eccessi;
vendicati sarem.

Donna Anna
Ma il padre, oh Dio!

Don Ottavio
Convien chinare il ciglio
ai voleri del ciel; respira, o cara,
di tua perdita amara
fia domani, se vuoi, dolce compenso
questo cor, questa mano...
che il mio tenero amor...

Donna Anna
Oh Dei, che dite?...
In sì tristi momenti...

Don Ottavio
E che? vorresti
con indugi novelli
accrescer le mie pene?

[23. Recitativo accompagnato e Rondò]

Crudele!

Donna Anna
Crudele! – Ah no, mio bene!
Troppo mi spiace
allontanarti un ben che lungamente
la nostr'alma desia... Ma il mondo... oh Dio –
non sedur la mia costanza
del sensibil mio core!
Abbastanza per te mi parla amore. –

[Rondò]

Non mi dir, bell'idol mio,
che son io crudel con te;
tu ben sai quant'io t'amai,
tu conosci la mia fè.

Calma, calma il tuo tormento,
se di duol non vuoi ch'io mora!
Forse un giorno il cielo ancora
sentirà pietà di me.

(Parte.)

[Recitativo secco]

Don Ottavio
Ah, si segua il suo passo: io vo' con lei
dividere i martiri;
saran meco men gravi i suoi sospiri.

(Parte.)

Sala; una mensa preparata per mangiare.

Scena tredicesima
Don Giovanni, Leporello; alcuni suonatori, servi.

[24. Finale]

Don Giovanni
Già la mensa è preparata.
Voi suonate, amici cari:
già che spendo i miei danari,
io mi voglio divertir.
Leporello, presto in tavola!

Leporello
Son prontissimo a servir.

(I servi portano in tavola, mentre Leporello vuol uscire; Don Giovanni mangia; i suonatori cominciano a suonare.)

Leporello
Bravi! «Cosa rara»[1]!

Don Giovanni
Che ti par del bel concerto?

Leporello
È conforme al vostro merto.

Don Giovanni
Ah che piatto saporito!

Leporello
(Ah, che barbaro appetito!
Che bocconi da gigante!
Mi par proprio di svenir.)

Don Giovanni
(Nel veder i miei bocconi
gli par proprio di svenir!)

Piatto.

Leporello
Servo. Evvivano i «Litiganti»[2]!

Don Giovanni
Versa il vino!

(Leporello versa il vino nel bicchiere.)

Eccellente marzimino!

(Leporello cangia il piatto a Don Giovanni e mangia in fretta.)

Leporello
(Questo pezzo di fagiano
piano piano vo' inghiottir.)

Don Giovanni
(Sta mangiando quel marrano;
fingerò di non capir.)

Leporello
Questa[3] poi la conosco pur troppo...

Don Giovanni *(lo chiama senza guardarlo)*
Leporello.

Leporello *(risponde colla bocca piena)*
Padron mio...

Don Giovanni
Parla schietto, mascalzone!

Leporello
Non mi lascia una flussione
le parole proferir.

Don Giovanni
Mentre io mangio, fischia un poco.

Leporello
Non so far!

Don Giovanni
Cos'è? –

(S'accorge che mangia.)

Leporello
Scusate;

sì eccellente è il vostro cuoco,
che lo volli anch'io provar.

Don Giovanni
Sì eccellente è il cuoco mio,
che lo volle anch'ei provar.

Scena quattordicesima
I suddetti; Donna Elvira.

Donna Elvira *(entra disperata)*
L'ultima prova
dell'amor mio
ancor vogl'io
fare con te.
Più non rammento
gl'inganni tuoi,
pietade io sento...

[1] *Una cosa rara* di Vicente Martín y Soler.
[2] *I due litiganti* di Giuseppe Sarti.
[3] *Le nozze di Figaro* di Wolfgang Amadeus Mozart.

Don Giovanni *(sorgendo)* **e Leporello**
Cos'è? cos'è?

Donna Elvira *(s'inginocchia)*
Da te non chiede
quest'alma oppressa
della sua fede
qualche mercè.

Don Giovanni
Mi maraviglio!
Cosa volete?
Se non sorgete
non resto in piè!

(S'inginocchia.)

Donna Elvira
Ah non deridere
gli affanni miei!

Leporello
Quasi da piangere
mi fa costei.

Don Giovanni *(sorgendo fa sorgere Donna Elvira; con affettata tenerezza)*
Io te deridere?
Cieli! perché?

Che vuoi, mio bene?

Donna Elvira
Che vita cangi.

Don Giovanni
Brava!

Donna Elvira
Cor perfido!

Leporello
Cor perfido!

Don Giovanni
Lascia ch'io mangi;

(Torna a sedere e a mangiare.)

e se ti piace,
mangia con me.

Donna Elvira
Rèstati, barbaro,
nel lezzo immondo,
esempio orribile
d'iniquità!

Leporello
Se non si muove
del suo dolore,
di sasso ha il core,
o cor non ha!

Don Giovanni *(bevendo)*
Vivan le femmine,
viva il buon vino,
sostegno e gloria
d'umanità!

(Donna Elvira sorte.)

Donna Elvira *(rientra e fugge dall'altra parte)*
Ah!

(I suonatori partono.)

Don Giovanni e Leporello
Che grido è questo mai!

Don Giovanni
Va' a veder che cosa è stato!

Leporello *(sorte, e prima di tornare, mette un grido)*
Ah!

Don Giovanni
Che grido indiavolato!

(Leporello entra spaventato e chiude l'uscio.)

Leporello, che cos'è?

Leporello
Ah, signor... per carità!...
non andate fuor di qua!...
L'uom... di... sasso... l'uomo... bianco...
ah padrone!... io gelo... io manco...
se vedeste che figura!
se sentiste come fa:
ta ta ta ta!

Don Giovanni
Non capisco niente affatto.

Leporello
Ta ta ta ta!

Don Giovanni
Tu sei matto in verità.

(Si sente battere alla porta.)

Leporello
Ah sentite!

Don Giovanni
Qualcun batte.
Apri...

Leporello *(tremando)*
Io tremo...

Don Giovanni
Apri, dico!

Leporello
Ah...

Don Giovanni
Apri!

Leporello
Ah...

Don Giovanni
Matto! Per togliermi d'intrico
ad aprir io stesso andrò!

(Piglia lume e va per aprire.)

Leporello
Non vo' più veder l'amico;
pian pianin m'asconderò.

(S'asconde sotto la tavola; Don Giovanni apre.)

Scena quindicesima
I suddetti; il Commendatore.

Il Commendatore
Don Giovanni, a cenar teco
m'invitasti, e son venuto.

Don Giovanni
Non l'avrei giammai creduto,
ma farò quel che potrò!
Leporello, un'altra cena
fa' che subito si porti!

Leporello *(mezzo fuori col capo dalla mensa)*
Ah padron, siam tutti morti!

Don Giovanni
Vanne, dico...

(Leporello con molti atti di paura esce e va per partire.)

Il Commendatore
Ferma un po'.
Non si pasce di cibo mortale
chi si pasce di cibo celeste.
Altre cure più gravi di queste,
altra brama quaggiù mi guidò!

Leporello
La terzana d'avere mi sembra,
e le membra fermar più non so.

Don Giovanni
Parla dunque: che chiedi, che vuoi?

Il Commendatore
Parlo, ascolta, più tempo non ho.

Don Giovanni
Parla, parla, ascoltando ti sto.

Il Commendatore
Tu m'invitasti a cena,
il tuo dover or sai;
rispondimi: verrai
tu a cenar meco?

Leporello *(da lontano, tremando)*
Oibò!
tempo non ha, scusate.

Don Giovanni
A torto di viltate
tacciato mai sarò!

Il Commendatore
Risolvi!

Don Giovanni
Ho già risolto.

Il Commendatore
Verrai?

Leporello *(a Don Giovanni)*
Dite di no!

Don Giovanni
Ho fermo il core in petto:
non ho timor, verrò!

Il Commendatore
Dammi la mano in pegno!

Don Giovanni
Eccola! Ohimè!

(Grida forte.)

Il Commendatore
Cos'hai?

Don Giovanni
Che gelo è questo mai?

Il Commendatore
Pentiti, cangia vita:
è l'ultimo momento!

Don Giovanni *(vuol sciogliersi, ma invano)*
No, no, ch'io non mi pento,
vanne lontan da me!

Il Commendatore
Pentiti, scellerato!

Don Giovanni
No, vecchio infatuato!

Il Commendatore
Pentiti!

Don Giovanni
No!

Il Commendatore e Leporello
Sì!

Don Giovanni
No!

Il Commendatore
Ah tempo più non v'è.

(Parte; foco da diverse parti, tremuoto.)

Don Giovanni
Da qual tremore insolito...
sento assalir gli spiriti...
dond'escono quei vortici
di foco pien d'orror!

Coro *(di sotterra, con voci cupe)*
Tutto a tue colpe è poco.
Vieni: c'è un mal peggior!

Don Giovanni
Chi l'anima mi lacera!
Chi m'agita le viscere!
Che strazio, ohimè, che smania!
Che inferno! che terror!

Leporello
Che ceffo disperato!
Che gesti da dannato!
Che gridi, che lamenti!
Come mi fa terror!

(Il foco cresce; Don Giovanni si sprofonda.)

Don Giovanni
Ah! –

(Resta inghiottito dalla terra.)

Leporello
Ah! –

Scena ultima
Leporello, Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina, Masetto con ministri di giustizia.

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Ah dove è il perfido,
dov'è l'indegno?
tutto il mio sdegno
sfogar io vo'.

Donna Anna
Solo mirandolo
stretto in catene,
alle mie pene
calma darò.

Leporello
Più non sperate...
di ritrovarlo...
più non cercate:
lontano andò.

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Cos'è? favella!

Leporello
Venne un colosso...

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Via, presto, sbrigati...

Leporello
Ma se non posso...

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Presto! favella! sbrigati!

Leporello
Tra fumo e foco...
badate un poco...
l'uomo di sasso...
fermate il passo...
giusto là sotto...
diede il gran botto...
giusto là il diavolo
se 'l trangugiò.

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Stelle! che sento!

Leporello
Vero è l'evento!

Donna Elvira
Ah certo è l'ombra
che m'incontrò!

Donna Anna, Zerlina, Don Ottavio e Masetto
Ah certo è l'ombra
che l'incontrò!

Don Ottavio
Or che tutti, o mio tesoro,
vendicati siam dal cielo,
porgi, porgi a me un ristoro:
non mi far languire ancor.

Donna Anna
Lascia, o caro, un anno ancora
allo sfogo del mio cor.

Don Ottavio
Al desio di chi t'adora
ceder deve un fido amor.

Donna Anna
Al desio di chi m'adora
ceder deve un fido amor.

Donna Elvira
Io men vado in un ritiro
a finir la vita mia.

Zerlina
Noi, Masetto, a casa andiamo,
a cenar in compagnia.

Masetto
Noi, Zerlina, a casa andiamo,
a cenar in compagnia.

Leporello
Ed io vado all'osteria
a trovar padron miglior.

Zerlina, Masetto e Leporello
Resti dunque quel birbon
con Proserpina e Pluton.
E noi tutti, o buona gente,
ripetiam allegramente
l'antichissima canzon:

**Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina,
Don Ottavio, Masetto e Leporello**
Questo è il fin di chi fa mal!
E de' perfidi la morte
alla vita è sempre ugual!

Il Dissoluto Punito o sia Il Don Giovanni / Dramma giocoso in due Atti / posto in Musica da / Wolfgang Amadeus Mozart, frontespizio della partitura edita da Breitkopf und Härtel a Lipsia (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Il soggetto

a cura di Alberto Bentoglio

Primo atto

Quadro primo

Giardino. Notte.

Leporello, servitore di Don Giovanni, attende il padrone che, introdottosi nel palazzo del Commendatore per sedurne la figlia Donna Anna, ne esce inseguito dalla giovane (Introduzione: *Notte e giorno faticar*). Donna Anna, sposa promessa a Don Ottavio, è infatti riuscita a resistere all'assalitore del quale cerca ora di scoprire l'identità. Richiamato dalle grida della figlia, sopraggiunge il Commendatore che Don Giovanni affronta e ferisce mortalmente. Leporello e il padrone fuggono, così che quando Donna Anna, allontanatasi in cerca di aiuto, ricompare accompagnata dal fidanzato e da alcuni servi, altri non trova che il corpo esanime del genitore. La giovane ingiunge a Don Ottavio di vendicare la morte del padre (Duetto: *Fuggi, crudele, fuggi*).

Quadro secondo

Strada. Notte.

Don Giovanni e Leporello, in cerca di nuove avventure, si imbattono in Donna Elvira la quale, sedotta e abbandonata da Don Giovanni, lo sta ricercando per vendicarsi (Aria: *Ah chi mi dice mai*). Non appena il libertino riconosce nella giovane una precedente conquista, si allontana, delegando a Leporello il compito di spiegare a Donna Elvira la ragione della sua improvvisa dipartita. Il servitore legge allora alla donna la lista delle conquiste del suo padrone (Aria: *Madamina, il catalogo è questo*). Donna Elvira parte, decisa a punire l'amante spergiuro. Zerlina e Masetto festeggiano con un gruppo di contadini il loro prossimo matrimonio (Coro: *Giovinette che fate all'amore*). Don Giovanni, sopraggiunto in compagnia di Leporello, corteggia la futura sposa e invita tutti i presenti al suo castello, dove egli personalmente condurrà Zerlina. Masetto, allontanato da Leporello, lascia intendere di avere ben compreso il raggiro e di essere pronto a punire Zerlina (Aria: *Ho capito, signor sì*). Rimasto solo con la giovane, Don Giovanni tenta di sedurla con galanti promesse (Duettino: *Là ci darem la mano*), ma l'improvviso arrivo di Donna Elvira, che denuncia il traditore e si apparta con Zerlina, gli impedisce di condurre a termine il proposito (Aria: *Ah fuggi il traditor*). Sopraggiungono, nel frattempo, Donna Anna e Don Ottavio i quali – non ravvisando in Don Giovanni l'assassino del Commendatore – richiedono la sua collaborazione per punire il colpevole. Al nuovo apparire di Donna Elvira, che denuncia i misfatti dell'amante traditore (Quartetto: *Non ti fidar, o misera*), Don Giovanni si allontana, ma da alcune parole che egli pronuncia, Donna Anna riconosce in lui il seduttore e l'uccisore del padre e chiede a Don Ottavio di vendicare senza indugio l'oltraggio subìto (Aria: *Or sai chi l'onore*). Il giovane giura, a sua volta, di esaudire il volere dell'amata (Aria: *Dalla sua pace*). Don Giovanni, nel frattempo, dirige i preparativi per la festa, durante la quale potrà possedere la bella Zerlina (Aria: *Fin ch'han dal vino*).

Quadro terzo

Giardino con due porte chiuse a chiave per di fuori. Due nicchie.

Masetto rimprovera a Zerlina di averlo tradito, ma la giovane placa il fidanzato, assicurandogli che la sua virtù non è stata offesa dal galante cavaliere (Aria: *Batti, batti, o bel Masetto*). Masetto, tuttavia, all'arrivo di Don Giovanni, si cela in una nicchia, da dove assiste al corteggiamento di Zerlina ma il libertino – accortosi della sua presenza – lo invita alla festa in compagnia della fidanzata (Finale: *Presto, presto, pria ch'ei venga*). Don Ottavio, Donna Anna e Donna Elvira in maschera giungono, nel frattempo, in cerca di Don Giovanni: questi, non avendoli riconosciuti, li invita alla festa.

Quadro quarto
Sala illuminata e preparata per una gran festa di ballo.
Durante la festa, Don Giovanni tenta di sedurre Zerlina, ma il suo piano è sventato dal sopraggiungere di Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira. Don Giovanni, dopo avere invano incolpato Leporello, si dilegua, minacciando tutti i presenti.

Secondo atto

Quadro primo
Strada.
Leporello è deciso ad abbandonare il padrone, ma questi lo convince a restare al suo servizio e a scambiarsi con lui d'abito per poter sedurre la cameriera di Donna Elvira (Duetto: *Eh via, buffone*). Quando Donna Elvira appare alla finestra, Don Giovanni, celatosi alle spalle di Leporello, le dichiara il proprio pentimento e la giovane – fidando nelle sue parole – si allontana con il servitore, certa di seguire l'amato (Terzetto: *Ah taci, ingiusto core*), che può così intonare una serenata alla cameriera di Donna Elvira (Canzonetta: *Deh vieni alla finestra*), ma l'improvviso sopraggiungere di Masetto – accompagnato da alcuni contadini armati e intenzionati a uccidere il seduttore – lo obbliga a desistere anche da codesta conquista. Il giovane, ravvisando in Don Giovanni il servo Leporello, gli domanda notizie del padrone. Don Giovanni, approfittando del travestimento, allontana i contadini e, rimasto solo con Masetto, lo bastona (Aria: *Metà di voi qua vadano*). Zerlina, giunta in soccorso del fidanzato, rimprovera Masetto della sua gelosia, poi gli porge amorevoli cure (Aria: *Vedrai, carino*).

Quadro secondo
Camera terrena oscura in casa di Donna Anna.
Donna Anna e Don Ottavio, Zerlina e Masetto hanno scoperto l'inganno ordito ai danni di Donna Elvira e il travestimento di Leporello (Sestetto: *Sola, sola in buio loco*) il quale riesce, a stento, a sottrarsi al giusto castigo (Aria: *Ah pietà, signori miei*). Don Ottavio, certo ormai della colpevolezza di Don Giovanni, decide di rivolgersi alle autorità per vendicare i torti subiti (Aria: *Il mio tesoro intanto*), mentre Donna Elvira non riesce a celare un sentimento di pietà per l'empio libertino (Aria: *Mi tradì quell'alma ingrata*).

Quadro terzo
Loco chiuso in forma di sepolcreto. Diverse statue equestri: statua del Commendatore.
Don Giovanni incontra Leporello al quale narra una sua nuova turpe impresa. Alle oscure minacce pronunciate dalla statua del Commendatore – ivi sepolto – il cavaliere risponde invitandolo a cena nel suo palazzo (Duetto: *O statua gentilissima*).

Quadro quarto
Camera tetra.
Don Ottavio conferma a Donna Anna che presto Don Giovanni sarà punito dalla legge e invita l'amata ad accettare ormai la proposta nuziale. Ma la fanciulla, provata dai recenti accadimenti, lo prega di pazientare, pur rinnovandogli il sentimento d'amore che prova per lui (Aria: *Non mi dir, bell'idol mio*).

Quadro quinto
Sala. Una mensa preparata per mangiare.
Mentre Don Giovanni banchetta allegramente – nonostante l'apparizione di Donna Elvira, recatasi dall'amato per farlo pentire dei suoi misfatti – sopraggiunge la statua del Commendatore (Finale: *Già la mensa è preparata*). Leporello si rifugia sotto il tavolo, mentre Don Giovanni affronta la terribile apparizione e, dopo avere rifiutato le proposte di pentimento, viene sprofondato negli inferi. A tutti i presenti – sopraggiunti per arrestare il cavaliere – Leporello narra la morte del padrone. Un ensemble finale inneggia alla ritrovata serenità.

Argument

Premier acte

Premier tableau

Un jardin. La nuit.

Leporello, serviteur de Don Giovanni, attend son maître, qui s'est introduit dans la demeure du Commandeur dans le dessein de séduire sa fille Donna Anna. Don Giovanni en sort bientôt, poursuivi par la jeune fille (Introduction: *Notte e giorno faticar*). Donna Anna, fiancée à Don Ottavio, a en effet réussi à résister aux assauts de l'inconnu dont elle cherche à présent à découvrir l'identité. Alerté par les cris de sa fille, le Commandeur accourt à son secours mais est mortellement blessé par Don Giovanni. Leporello et son maître s'enfuient, et lorsque Donna Anna, qui était allée chercher de l'aide, revient, accompagnée de son fiancé et de quelques serviteurs, elle ne trouve plus que le corps inanimé de son père. La jeune fille conjure alors Don Ottavio de venger sa mort (Duo: *Fuggi, crudele, fuggi*).

Deuxième tableau

Une rue. Nuit.

Don Giovanni et Leporello, à la recherche de nouvelles aventures, rencontrent Donna Elvira. Précédemment séduite et abandonnée par Don Giovanni, elle veut se venger de lui (Air: *Ah chi mi dice mai*). Lorsque notre libertin reconnaît sa conquête, il s'éloigne, laissant à Leporello le soin de s'expliquer avec Donna Elvira. Le serviteur se contente de lui lire la liste des femmes séduites par Don Giovanni (Air: *Madamina, il catalogo è questo*). Donna Elvira s'en va, bien décidée à punir l'amant parjure. Zerlina et Masetto fêtent avec un groupe de paysans leur prochain mariage (Choeur: *Giovinette che fate all'amore*). Don Giovanni, toujours en compagnie de Leporello, se met à faire la cour à la future épouse puis invite tout le monde dans son château où il accompagnera en personne Zerlina. Masetto, retenu par Leporello, laisse entendre qu'il a très bien compris la manoeuvre et qu'il va punir Zerlina (Air: *Ho capito, signor sì*). Seul avec la jeune fille, Don Giovanni tente de la séduire par de galantes promesses (Petit Duo: *Là ci darem la mano*), mais l'arrivée soudaine de Donna Elvira, qui dénonce le traître et emmène Zerlina, l'empêche de mener à bien ses desseins (Air: *Ah fuggi il traditor*). Donna Anna et Don Ottavio – qui ne reconnaissent pas en Don Giovanni l'assassin du Commandeur – lui demandent son aide pour punir le coupable. Donna Elvira revient et dénonce les méfaits du traître (Quatuor: *Non ti fidar, o misera*), qui s'empresse de disparaître. Mais, à quelques mots qu'il prononce, Donna Anna reconnaît en lui l'assassin de son père et demande à nouveau à Don Ottavio de venger l'outrage subi (Air: *Or sai chi l'onore*). Le jeune homme jure d'exaucer la prière de sa bien-aimée (Air: *Dalla sua pace*). Don Giovanni, pendant ce temps, dirige les préparatifs de la fête durant laquelle il a bien l'intention de séduire la belle Zerlina (Air: *Fin ch'han dal vino*).

Troisième tableau

Jardin avec deux portes fermées à clef de l'extérieur. Deux niches.

Masetto reproche à Zerlina sa trahison mais la jeune fille calme son fiancé en lui assurant que sa vertu a su résister aux galanteries du chevalier (Air: *Batti, batti, o bel Masetto*). Masetto, toutefois, à l'arrivée de Don Giovanni, se cache dans une niche, d'où il assiste aux avances faites à Zerlina; mais notre libertin, qui s'est aperçu de sa présence, l'invite lui aussi à la fête qu'il va donner (Finale: *Presto, presto, pria ch'ei venga*). Don Ottavio, Donna Anna et Donna Elvira, masqués, sont à la recherche de Don Giovanni; celui-ci, qui ne les a pas reconnus, les convie à la fête.

Quatrième tableau
Salle brillamment éclairée préparée pour un bal.
Pendant la fête, Don Giovanni tente de séduire Zerlina mais l'arrivée de Donna Anna, de Don Ottavio et de Donna Elvira fait échouer ses plans. Don Giovanni, après avoir en vain mis en cause Leporello, disparaît, tenant les invités sous la menace de son épée.

Deuxième acte

Premier tableau
Une rue.
Leporello est bien décidé à abandonner son maître mais ce dernier le convainc de rester à son service, mieux: il lui propose de troquer leurs vêtements afin de pouvoir séduire la femme de chambre de Donna Elvira (Duo: *Eh via, buffone*). Lors que Donna Elvira apparaît à la fenêtre, Don Giovanni, caché derrière Leporello, déclare son repentir et la jeune femme – se fiant à ses paroles – s'éloigne avec le serviteur, persuadée de suivre son bien-aimé (Trio: *Ah taci, ingiusto core*). Don Giovanni a ainsi tout le loisir de chanter une sérénade à la femme de chambre de Donna Elvira (Chansonnette: *Deh vieni alla finestra*), mais l'arrivée soudaine de Masetto, accompagné de quelques paysans en armes décidés à occire le séducteur, l'oblige encore une fois à renoncer à cette conquête. Masetto, voyant en Don Giovanni son serviteur Leporello, lui demande des nouvelles de son maître. Don Giovanni, profitant du déguisement, éloigne les paysans et, resté seul avec Masetto, lui donne une volée de coups de bâton (Air: *Metà di voi qua vadano*). Zerlina, accourue au secours de son fiancé, lui reproche sa jalousie et le soigne amoureusement (Air: *Vedrai, carino*).

Deuxième tableau
Chez Donna Anna, une pièce obscure au rez-de-chaussée.
Donna Anna et Don Ottavio, Zerlina et Masetto ont découvert le tour joué à Donna Elvira et démasqué Leporello (Sextuor: *Sola, sola in buio loco*), qui réussit à grand-peine à se soustraire au juste châtiment (Air: *Ah pietà, signori miei*). Don Ottavio, sûr désormais de la culpabilité de Don Giovanni, décide de s'adresser aux autorités pour venger le tort subi (Air: *Il mio tesoro intanto*), mais Donna Elvira ne réussit pas à cacher un sentiment de pitié envers le libertin, l'impie (Air: *Mi tradì quell'alma ingrata*).

Troisième tableau
Lieu rappelant une chapelle funéraire. Quelques statues équestres: la statue du Commandeur.
Don Giovanni rencontre Leporello auquel il raconte un de ses nouveaux, tristes exploits. Aux obscures menaces proférées par la statue du Commandeur – enseveli en ce lieu – le chevalier répond par une invitation à souper dans sa demeure (Duo: *O statua gentilissima*).

Quatrième tableau
Une pièce obscure.
Don Ottavio assure à Donna Anna que Don Giovanni sera bientôt puni par la loi et conjure sa bien-aimée d'accepter enfin de l'épouser. Mais la jeune fille, très éprouvée, le prie de patienter encore, tout en l'assurant de son amour (Air: *Non mi dir, bell'idol mio*).

Cinquième tableau
Une salle avec une table dressée.
Tandis que Don Giovanni banquette allègrement – malgré la présence de Donna Elvira, venue vers l'aimé pour l'inviter au repentir – apparaît la statue du Commandeur (Finale: *Già la mensa è preparata*). Leporello se refugie sous la table pendant que Don Giovanni affronte la terrible apparition. Après avoir refusé de se repentir, il est englouti dans les flammes de l'enfer. À tous ceux qui sont venus arrêter le chevalier, Leporello raconte la fin de son maître. Un ensemble final entonne un hymne à la paix retrouvée.

(Traduzione di Francine Tixador Visconti)

Synopsis

Act I

Scene one

A garden by night.

Leporello, Don Giovanni's servant, is waiting for his master, who has entered the house of the Commendatore with intent to seduce that gentleman's daughter, Donna Anna. The Don emerges, pursued by the young lady (Introduction: *Notte e giorno faticar*). Donna Anna, who is betrothed to Don Ottavio, has managed to beat off her assailant and now attempts to discover his identity. Alerted by his daughter's cries, the Commendatore hurries to the scene, but is mortally wounded by Don Giovanni. Leporello and his master escape. When Donna Anna, who has gone to seek help, returns accompanied by her betrothed and several servants, she finds only the dead body of her father. Donna Anna enjoins Don Ottavio to swear vengeance on her father's murderer (Duet: *Fuggi, crudele, fuggi*).

Scene two

A street by night.

Don Giovanni and Leporello, in search of fresh adventures, come across Donna Elvira, who was seduced and abandoned by Don Giovanni and has been looking for him to get her revenge (Aria: *Ah chi mi dice mai*). As soon as the rake recognizes Elvira as one of his previous amours, he goes off, leaving Leporello to explain to the lady the reason for his deserting her so suddenly. The servant then rattles off a long list of his master's conquests (Aria: *Madamina, il catalogo è questo*). Exit Donna Elvira, who is determined to punish her perjurious lover. Zerlina and Masetto, with a group of peasants, are celebrating their approaching marriage (Chorus: *Giovinette che fate all'amore*). Don Giovanni enters with Leporello and pays court to the bride. He invites the whole wedding party to his country house, and undertakes personally to escort Zerlina there. Masetto is led away on a pretext by Leporello, but has clearly grasped the situation and is anxious to put matters straight with Zerlina (Aria: *Ho capito, signor sì*). Left alone with the girl, Don Giovanni attempts to seduce her with gallant promises (Duettino: *Là ci darem la mano*). But the unexpected arrival of Donna Elvira, who denounces her betrayer and takes Zerlina aside, prevents him from implementing these designs (Aria: *Ah fuggi il traditor*). Meanwhile Donna Anna and Don Ottavio arrive. Not recognizing Don Giovanni as the Commendatore's assassin, they seek his assistance in punishing the culprit. When Donna Elvira reappears and reports her unfaithful lover's misdeeds (Quartet: *Non ti fidar, o misera*), Don Giovanni slips away. But Donna Anna has recognized his voice as that of her seducer and of the man who killed her father. She urges Don Ottavio to avenge the outrage without hesitation (Aria: *Or sai chi l'onore*). Don Ottavio in his turn vows to himself to carry out the wishes of his beloved (Aria: *Dalla sua pace*). In the meantime Don Giovanni directs preparations for the festivities, during which he hopes to possess the attractive young Zerlina (Aria: *Fin ch'han dal vino*).

Scene three

A garden with two gates locked on the outside. Two alcoves.

Masetto rebukes Zerlina for her unfaithfulness, but his bride soothingly reassures him that her virtue has not been offended by the amorous knight (Aria: *Batti, batti, o bel Masetto*). Masetto however, when Don Giovanni arrives, hides in an alcove and spies on his advances to Zerlina. But the libertine, having noticed the bridegroom's presence,

promptly invites him and Zerlina to the ball (Finale: *Presto, presto, pria ch'ei venga*). Three masked figures – Don Ottavio, Donna Anna and Donna Elvira – now enter in search of Don Giovanni, who does not recognize them and invites them too to the party.

Scene four
A brightly lit hall prepared for a lavish ball.
During the festivities Don Giovanni attempts to seduce Zerlina, but his plan is thwarted by the arrival of Donna Anna, Don Ottavio and Donna Elvira. After trying in vain to put the blame on Leporello, and threatening everyone insight, Don Giovanni vanishes.

Act II

Scene one
A street.
Leporello has made up his mind to leave his master's service, but the Don convinces him to stay on, and even to exchange costumes so that the cavalier can seduce Donna Elvira's maid (Duet: *Eh via, buffone*). When Elvira appears at the window, Don Giovanni, concealed behind Leporello, declares his repentance to her. Trusting his words, Elvira goes off with the servant whom she has mistaken for her former admirer (Trio: *Ah taci, ingiusto core*). Don Giovanni is now left free to serenade Donna Elvira's maid (Canzonetta: *Deh vieni alla finestra*), but the sudden entry of Masetto, accompanied by armed peasants who are determined to kill the seducer, obliges him to give up this conquest too. Having recognized the servant Leporello in Don Giovanni's clothes, Masetto asks him for news of his master. But the Don, taking advantage of his disguise, manages to get rid of the peasants and is left alone with Masetto, to whom he delivers a thrashing (Aria: *Metà di voi qua vadano*). Zerlina comes to the aid of her betrothed and reproaches him for his jealousy but lovingly tends his bruises (Aria: *Vedrai, carino*).

Scene two
A darkened room in Donna Anna's house.
Donna Anna and Don Ottavio, Zerlina and Masetto have discovered Leporello's disguise and the trick played on Donna Elvira (Sextet: *Sola, sola in buio loco*). The servant barely escapes just punishment (Aria: *Ah pietà, signori miei*). Don Ottavio, sure by now of Don Giovanni's guilt, decides to enlist the authorities to avenge the crimes committed by this villain (Aria: *Il mio tesoro intanto*), while Donna Elvira cannot conceal her pity for the miscreant (Aria: *Mi tradì quell'alma ingrata*).

Scene three
A graveyard with several equestrian statues and one of the Commendatore.
Don Giovanni meets Leporello and tells him of yet another disreputable thing he has done. In reply to obscure threats uttered by the statue of the Commendatore, who is buried there, the rake has invited him to supper at his palace (Duet: *O statua gentilissima*).

Scene four
A gloomy room.
Don Ottavio, confirming to Donna Anna that Don Giovanni is soon to be punished by law, asks her if she feels she can now accept his proposal of marriage. But she is weary after recent events and begs him to be patient a little longer, though she again reassures him of her love (Aria: *Non mi dir, bell'idol mio*).

Scene five
A dining room and table laid for a feast.
While Don Giovanni cheerfully dines, despite the appearance of Donna Elvira, who has come to get him to repent his sins, the statue of the Commendatore appears at the door (Finale: *Già la mensa è preparata*). Leporello takes shelter under the table, while Don Giovanni confronts the grim apparition. After refusing the statue's recommendations to repent, he is dragged down to Hell. To the assembled company, who have come to arrest the Don, Leporello recounts his master's death. A final ensemble rejoices in serenity regained.

(Traduzione di Rodney Stringer)

Die Handlung

Erster Akt

Erstes Bild

Im Garten. Nacht.

Leporello, der Diener Don Giovannis, wartet auf seinen Herrn, der sich in den Palast des Komturs eingeschlichen hat, um dessen Tochter, Donna Anna, zu verführen (Introduktion: *Notte e giorno faticar*). Plötzlich erscheint Don Giovanni, gefolgt von Donna Anna, der Verlobten Don Ottavios, die dem Angreifer widerstanden hat und nun versucht ihn zu erkennen. Auf die Schreie der Tochter hin erscheint der Komtur. Don Giovanni verletzt ihn tödlich im Duell; Leporello und sein Herr entfliehen. Als Donna Anna in Begleitung des Verlobten und einiger Diener wieder erscheint, findet sie nur den Leichnam des Vaters. Sie fordert von Don Ottavio, den Tod des Vaters zu rächen (Duett: *Fuggi, crudele, fuggi*).

Zweites Bild

Eine Strasse. Nacht.

Auf der Suche nach neuen Abenteuern stossen Don Giovanni und Leporello auf Donna Elvira, die von Don Giovanni verführt und verlassen worden ist. Eben ist sie auf der Suche nach ihm um sich zu rächen (Arie: *Ah chi mi dice mai*). Kaum hat der Eroberer in der jungen Frau eine frühere Liebschaft erkannt, als er sich entfernt und es Leporello überlässt, den Grund seines Verschwindens aufzuklären. Der Diener liest so Donna Elvira die lange Liste der Eroberungen seines Herrn vor (Arie: *Madamina, il catalogo è questo*). Donna Elvira entfernt sich und ist mehr denn je zur Rache entschlossen. Zerlina und Masetto feiern mit einer Gruppe von Bauern ihre bevorstehende Hochzeit (Chor: *Giovinette, che fate all'amore*). Don Giovanni erscheint mit Leporello und macht der Braut den Hof. Schliesslich lädt er alle in sein Schloss ein, und er persönlich wird mit Zerlina folgen. Masetto muss sich mit Leporello entfernen, gibt aber klar zum Ausdruck, dass er das Spiel durchschaut und dass er Zerlina strafen wird (Arie: *Ho capito, signor sì*). Mit dem Mädchen allein geblieben, versucht Don Giovanni, es mit galanten Versprechungen zu verführen (Duettino: *Là ci darem la mano*), aber das plötzliche Erscheinen der Donna Elvira, die den Verräter entlarvt und Zerlina mit sich nimmt, verhindert den Erfolg der Pläne (Arie: *Ah fuggi il traditor*). In der Zwischenzeit tauchen Donna Anna und Don Ottavio auf, die Don Giovanni – in dem sie den Mörder des Komturs nicht erkannt haben – um seine Hilfe bei der Suche nach dem Schuldigen bitten. Wiederum erscheint Donna Elvira und erzählt von Don Giovannis Untaten (Quartett: *Non ti fidar, o misera*). Don Giovanni entfernt sich, aber aus einigen seiner Worte hat Donna Anna in ihm den Verführer und Mörder des Vaters erkannt. Sie fordert von Don Ottavio, die Rache ohne Aufschub zu vollziehen (Arie: *Or sai chi l'onore*). Don Ottavio seinerseits schwört, den Wunsch der Geliebten zu erfüllen (Arie: *Dalla sua pace*). Don Giovanni gibt inzwischen Anweisung, ein grosses Fest vorzubereiten, währenddessen er sich mit der schönen Zerlina befassen kann (Arie: *Fin ch'han dal vino*).

Drittes Bild

Garten mit zwei verschlossenen Türen, die nach draussen führen. Zwei Nischen.

Masetto macht Zerlina wegen ihres Verrats Vorwürfe, aber das Mädchen beruhigt den Verlobten: der galante Kavalier hat ihr nichts antun können (Arie: *Batti, batti, o bel Masetto*). Als Don Giovanni erscheint, verbirgt sich Masetto jedoch in einer Nische. Von hier aus erlebt er einen neuen Verführungsversuch Zerlinas mit, aber der Don

hat seine Anwesenheit bemerkt und lädt ihn grosszügig zusammen mit der Verlobten zum Fest ein (Finale: *Presto, presto, pria ch'ei venga*). Maskiert erscheinen Don Ottavio, Donna Anna und Donna Elvira auf der Suche nach Don Giovanni, und er, der sie nicht erkennt, lässt auch sie zum Fest laden.

Viertes Bild
Für einen grossen Ball geschmückter und erleuchteter Saal.
Während des Festes versucht Don Giovanni Zerlina zu verführen, aber sein Plan wird verhindert durch Donna Anna, Don Ottavio und Donna Elvira. Don Giovanni wälzt alle Schuld auf Leporello ab, bedroht die Anwesenden und kann entfliehen.

Zweiter Akt

Erstes Bild
Eine Strasse.
Leporello ist entschlossen, seinen Herrn zu verlassen, aber dieser überredet ihn ein weiteres Mal, in seinen Diensten zu bleiben. Beide wechseln die Kleidung, damit Don Giovanni die Zofe Donna Elviras verführen kann (Duett: *Eh via, buffone*). Als Donna Elvira am Fenster erscheint, verbirgt sich Don Giovanni hinter Leporello und erklärt seine tiefe Reue. Donna Elvira vertraut seinen Worten und entfernt sich mit dem Diener in der Überzeugung, mit Don Giovanni zusammen zu sein (Terzett: *Ah taci, ingiusto core*). Dieser kann so sein Ständchen für die Zofe darbringen (Kanzonette: *Deh vieni alla finestra*). Aber er wird unterbrochen durch das plötzliche Auftauchen Masettos. Von einigen gut bewaffneten Bauern begleitet, ist er auf der Suche nach Don Giovanni, um ihn zu töten. Da er den Diener Leporello zu erkennen glaubt, fragt er nach dem Herrn. Don Giovanni nützt die Verkleidung, schickt die Bauern in verschiedene Richtungen und gibt schliesslich Masetto eine Tracht Prügel (Arie: *Metà di voi qua vadano*). Zerlina eilt dem Verlobten zur Hilfe, schilt ihn wegen seiner Eifersucht und spendet ihm dann liebevoll Trost (Arie: *Vedrai, carino*).

Zweites Bild
Ein dunkles Zimmer im Erdgeschoss im Hause Donna Annas.
Donna Anna und Don Ottavio, Zerlina und Masetto haben den neuerlichen Betrug an Donna Elvira und die Verkleidung Leporellos entdeckt (Sextett: *Sola, sola in buio loco*). Nur mit Mühe kann dieser der gerechten Strafe entgehen (Arie: *Ah pietà, signori miei*). Don Ottavio ist nunmehr von der Schuld Don Giovannis überzeugt und beschliesst ihn der Justiz zu übergeben (Arie: *Il mio tesoro intanto*), während Donna Elvira immer noch mit dem skrupellosen Eroberer Mitleid empfindet (Arie: *Mi tradì quell'alma ingrata*).

Drittes Bild
Friedhof, von Mauern umgeben. Verschiedene Reiterstatuen: die Statue des Komturs.
Don Giovanni begegnet Leporello und erzählt ihm lachend sein neuestes Abenteuer. Auf die dunklen bedrohlichen Worte der Statue des Komturs, der hier begraben liegt, antwortet Don Giovanni mit einer Einladung zum Abendessen in sein Schloss (Duett: *O statua gentilissima*).

Viertes Bild
Ein düsteres Zimmer.
Don Ottavio versichert Donna Anna, dass das Gesetz Don Giovanni bald strafen werde. Die Geliebte solle nunmehr an die Hochzeit denken, aber zu frisch noch sind die Wunden: Donna Anna bittet, Geduld zu haben, auch wenn sie sich ihrer Gefühle für ihn sicher ist (Arie: *Non mi dir, bell'idol mio*).

Fünftes Bild
Ein Saal. Der Tisch ist zum Abendessen gedeckt.
Während Don Giovanni fröhlich speist – obwohl bereits Donna Elvira erschienen ist zu einem letzten Versuch, den Verführer zur Reue zu überreden – erscheint die Statue des Komturs (Finale: *Già la mensa è preparata*). Leporello sucht Schutz unter dem Tisch, während Don Giovanni der schrecklichen Erscheinung mutig entgegentritt. Auch jetzt weist er jede Reue von sich, und die Unterwelt zieht ihn zu sich. Leporello erzählt den Anderen, die erschienen sind um den Kavalier zu verhaften, von dessen furchtbaren Tod. Das Schlussensemble feiert die wiedergewonnene Ruhe und Heiterkeit.

(Traduzione di Lieselotte Stein)

ドン・ジョヴァンニ

(アルベルト・ベントーリオ監修)

第一幕

第一場

夜の庭

騎士団長の邸の前。ドン・ジョヴァンニの従僕レポレッロが、その家の娘ドンナ・アンナを誘惑しようと入っていった主人を待っている。ドン・ジョヴァンニがアンナの後を追って出てくる。(イントロ:夜も昼も休む間もなく)ドンナ・アンナはドン・オッタヴィオのいいなずけで、侵入者に抵抗した上、その身元を明らかにしようとする。娘の叫びに騎士団長が不意に登場。ドン・ジョヴァンニは立ち向かい、致命傷を負わせてレポレッロとともに逃げる。こうしてドンナ・アンナが助けを求めてその場を離れ、再び婚約者と従者を数人連れて姿を現したときには父親の意絶えた身体だけがあった。娘はドン・オッタヴィオに父の死に復讐するよう誓わせる。(二重唱:行って、ひどい人、行って)

第二場

夜の路上

ドン・ジョヴァンニとレポレッロが新たなアヴァンチュールを探し求めていると、ドンナ・エルヴィラに出会う。彼女はドン・ジョヴァンニがかつて誘惑した後捨てた女で、復讐しようと彼を探していたのだ。(アリア:あのひどい人はどこに)放蕩者は彼女がかつてものにした女だとわかると、レポレッロに突然の別離の理由を彼女に説明するよう言いおいて立ち去る。そこで従者は女に主人が征服した女のリストを読み上げる。(アリア:奥さん、これが恋人のカタログ)ドンナ・エルヴィラは裏切り者の愛人を罰することを誓って立ち去る。ツェルリーナとマゼットが、近いうちに行われる結婚を村人たちと祝っている。(合唱:乙女よ恋をするなら若いうち)そこへレポレッロを連れて現われたドン・ジョヴァンニは、花嫁を口説き、居合わせた者を全員自分の城に招く。彼はツェルリーナだけは自ら案内しようと企む。レポレッロに遠ざけられたマゼットは、企みを見抜いたこと、そしてツェルリーナを罰する用意があることをほのめかす。(アリア:わかりましたよ、旦那さま)娘と二人きりになったドン・ジョヴァンニは甘い約束で口説こうとする。そこへドンナ・エルヴィラが突然現われ、彼を裏切り者と告発し、ツェルリーナを連れて立ち去ってしまい、彼を邪魔する。(アリア:お手をどうぞ)その間にドンナ・アンナとドン・オッタヴィオは、ドン・ジョヴァンニが騎士団長を殺した者だとは気づかないまま、罪人を罰するのに協力を求める。再びドンナ・エルヴィラが現われ裏切り者の愛人の罪を告発し、(四重唱:あの男にはご用心)ドン・ジョヴァンニはその場を離れる。しかし彼の言葉を聴いて、ドンナ・アンナは自分を誘惑し父を殺した者が彼であると気づき、ドン・オッタヴィオにためらわず受けた侮辱に復讐してくれるよう頼む。若者は恋人の望みをかなえようと誓う(アリア:彼女の安らぎこそは)その間にドン・ジョヴァンニは祝宴の仕度を指揮する。その祝宴の最中に美人のツェルリーナを口説こうというのだ。(アリア:シャンパンの歌)

第三場

外から鍵のかかった扉が二つある中庭、二つのニッキア

マゼットはツェルリーナが自分を裏切ったと非難するが、娘は婚約者をなだめ、自分の徳は女たらしの騎士に傷つけられてはいないと保証する。(アリア:ぶってよ、マゼット)しかしドン・ジョヴァンニがやってくると、マゼットはニッキアの一つに隠れ、ツェルリーナを口説くところを見届けようとする。しかし彼に気づいた放蕩者は婚約者と一緒に祝宴に誘う。(フィナーレ:急いで隠れよう)一方、ドン・ジョヴァンニを探すドン・オッタヴィオ、ドンナ・アンナ、そしてドンナ・エルヴィラは仮面をつけて登場。身元がばれなかったので彼らも祝宴に招待される。

第四場

明るい広間、大舞踏会の準備がされている

祝宴の間、ドン・ジョヴァンニはツェルリーナを口説こうとするが、彼の計画はドンナ・アンナ、ドン・オッタヴィオ、ドンナ・エルヴィラの登場でかき消える。ドン・ジョヴァンニはレポレッロに罪を着せようとし、居あわせた人々に脅しの言葉を投げながら退散する。

第二幕

第一場

路上

レポレッロは主人を見捨てようと決意するが、ドン・ジョヴァンニは従者として留まるよう説き伏せ、ドンナ・エル

ヴィラの小間使いを誘惑するために自分と服を取り替えようと持ちかける（二重唱：そんなに怒るな）ドンナ・エルヴィラが窓辺に姿を見せた時、ドン・ジョヴァンニはレポレッロの陰に隠れて、後悔していることを語り、その言葉を信じた女は窓から離れ、従者を連れて愛人について行こうとする。（三重唱：静まれよこしまな心よ）しかし彼はドンナ・エルヴィラの小間使いにセレナータを歌う。（カンツォネッタ：窓辺に出でよ）そこへ突然武器を持ち誘惑者を殺そうという村人たちと共にマゼットが現われ、今回の誘惑もやめるよう強要する。若者はドン・ジョヴァンニを従者レポレッロと取り違え、主人の消息を尋ねる。ドン・ジョヴァンニは変装を利用して村人たちを遠ざけ、マゼットと二人だけになるや彼を叩きのめす。（アリア：半分はこちらから）ツェルリーナが婚約者のもとへかけつけ、マゼットの嫉妬を非難してから愛情をこめて介抱する。（アリア：恋人よ、さあこの薬で）

第二場

ドンナ・アンナ宅の薄暗い部屋

ドンナ・アンナとドン・オッタヴィオ、ツェルリーナとマゼットは、ドンナ・エルヴィラが詐欺の陰謀にはまっていることと、正当な罰からのがれているレポレッロの変装に気づく。（六重唱：ひとり寂しく）ドン・オッタヴィオはドン・ジョヴァンニの有罪を確信し、権力に訴えてこれまでに受けた被害を罰してもらおうとする。一方、ドンナ・エルヴィラは不敬虔な放蕩者への慈悲の気持ちを隠すことができない。

第三場

墓場を思わせる閉鎖的な場所、たくさんの騎士の像、騎士団長の像

ドン・ジョヴァンニはレポレッロと会い、新たないかがわしいたくらみを語る。そこに葬られている騎士団長の像の脅し文句を受けて、彼は自分の邸での夕食に招待する。（二重唱：騎士団長の石像が）

第四場

薄暗い部屋

ドン・オッタヴィオはドンナ・アンナに、早晩ドン・ジョヴァンニが法によって罰を受けるだろうと確信をこめて語り、恋人に結婚の申し出を受けてくれるよう懇願する。しかしこの短い間に受けた試練に苦しんだ彼女は、彼に対する愛情を改めて誓いながらも、まだ待ってくれるよう頼む。（二重唱：わたしはあなたのもの）

第五場

広間、準備がととのった食堂

罪を悔い改めさせようとドンナ・エルヴィラがやってくるが、ドン・ジョヴァンニは陽気に食事している。そこへ騎士団長の像が登場。（フィナーレ：食事の支度ができた）レポレッロは食卓の下に隠れるが、ドン・ジョヴァンニは相手の恐ろしい姿にもかかわらず、面と向かって改悛を拒否し、地獄に引き落とされる。レポレッロはドン・ジョヴァンニを捕らえようと集まってきた人々に主人の死を語る。フィナーレの合唱が再び戻ってきた平穏を替える。

(Traduzione di Wakae Ishikawa)

L'opera in breve

di Emilio Sala

Se il *Don Giovanni* di Mozart è diventato un punto di riferimento obbligato della cultura (non solo musicale) occidentale, lo si deve anche alla sua natura di mito: con quello di Faust, suo fratello germano, il mito di Don Giovanni fonda per molti versi l'età moderna e penetra fin da subito nel teatro. La sua prima testimonianza scritta, come ci ha insegnato Giovanni Macchia, è nello scenario di un dramma gesuitico rappresentato a Ingolstadt nel 1615, che racconta l'ascesa e caduta del conte Leonzio, discepolo libertino di Machiavelli, ateo impenitente, che osa rivolgere un beffardo invito a cena al teschio di un morto; il quale morto, con stupore di lui, accetta l'invito e lo trascina poi nell'inferno. L'ateo Leonzio, da Tirso de Molina in poi, diventerà il seduttore Don Giovanni e il suo machiavellismo verrà applicato all'àmbito erotico. La commedia dell'arte, il teatro (più o meno) regolare, l'opera in musica e il ballo contano numerosissime versioni di questo mito che si carica man mano di valenze sempre nuove e diverse. In quanto virtuoso della metamorfosi e della maschera, della finzione e dell'illusione (egli recita sempre, mettendo in cortocircuito realtà e apparenza), Don Giovanni può essere considerato come una metafora dell'attore e della fascinazione teatrale. Orbene, di questo mito si è nutrito avidamente il *Don Giovanni* di Mozart, ma va detto che esso ha segnato anche un punto di fissazione e di svolta nella storia di tale tradizione mitica. Dopo il trattamento di Mozart e Da Ponte, il mito di Don Giovanni secondo l'eredità sei-settecentesca subisce una vera e propria mutazione genetica. Si può (e forse si deve) storcere il naso, oggi, di fronte all'interpretazione romantica di *Don Giovanni*, ma non si può certo negare che essa, dopo Hoffmann, Kierkegaard, Baudelaire ecc., faccia parte della nostra tradizione culturale. Oggi non accetteremmo mai di chiudere l'opera dopo lo sprofondamento di Don Giovanni negli inferi, come per tutto l'Ottocento si è fatto. Ma ancora per Charles Gounod (*Le "Don Juan" de Mozart* del 1890), che pure ha segnato un importante cambio di sensibilità nella recezione dell'opera alle soglie del Novecento, i brani musicali che seguono l'inghiottimento del libertino nell'inferno, «appaiono fuori luogo dal punto di vista drammatico»: «Che un genio come quello di Mozart non abbia rinunciato a questo epilogo posticcio la dice lunga sul bisogno del pubblico di allora di avere una conclusione morale esplicita». In realtà, il ritorno al "quotidiano" dopo il terribile coro degli spiriti («Tutto a tue colpe è poco. / Vieni: c'è un mal peggior!») è tutto fuorché un *happy ending*. Dopo lo scontro con la statua del Commendatore, Don Giovanni è sì condannato, ma il suo fascino "positivo" rimane intatto; e questa ambivalenza (o ambiguità) sembra non poter trovare soluzione. L'opera si compie senza catarsi.

Come si vede, la pregnanza culturale e la forza innovativa – quasi epocale – del *Don Giovanni* di Da Ponte e Mozart non

emanano da una creazione *ex nihilo*. Oltre alla tradizione bisecolare di cui s'è detto, il librettista e il compositore sono partiti da un modello preciso che hanno poi amplificato e modificato, lavorando per di più in fretta, con l'acqua alla gola; tale modello è *Il convitato di pietra*, atto unico di Giovanni Bertati per la musica di Giuseppe Gazzaniga, andato in scena a Venezia il 5 febbraio 1787. La *première* del *Don Giovanni*, come tutti sanno, ebbe invece luogo a Praga il 29 ottobre dello stesso anno. Nel *cast* praghese era tra l'altro presente un cantante (il tenore Antonio Baglioni, futuro interprete di Don Ottavio) che aveva preso parte alla rappresentazione veneziana e che è stato sicuramente un importante *trait d'union* tra le due opere. Tra i cambiamenti più importanti introdotti da Mozart e Da Ponte, c'è il grande risalto dato alla componente tragica che viene richiamata già nell'attacco dell'*ouverture* in cui si anticipa, appunto, il tema e la tonalità (re minore) che accompagneranno la terrificante entrata del Commendatore nel Finale dell'opera. La tradizione dell'opera buffa italiana viene contaminata con una vena tragico-patetica affatto inedita e di chiara ascendenza shakespeariana. Ma ciò che va anche sottolineato è l'impossibilità, nel *Don Giovanni*, di riassorbire il comico nel tragico, o viceversa. Come in un gioco di specchi, questi due elementi restano indipendenti e si criticano a vicenda, offrendo due prospettive opposte e simultanee della realtà. Anche dal punto di vista stilistico e musicale Don Giovanni, abilissimo simulatore e dissimulatore, passa continuamente dal registro tragico e quello comico. Chi volesse far prevalere il primo o il secondo tradirebbe il vero spirito dell'opera. Tale duplicità si aggiunge alle ambivalenze e ambiguità di cui abbiamo parlato poc'anzi. Il tutto con una ricchezza di significati e di implicazioni che giustifica la profezia pronunciata da Goethe già nel 1797, secondo la quale nessun'altra opera in musica avrebbe raggiunto l'altezza (e la profondità) del *Don Giovanni*.

... la musica

di Cesare Fertonani

Ouverture Il contrasto tra due elementi opposti e inconciliabili, eppure complementari: esprimono anzitutto questo, le due parti dell'ouverture di *Don Giovanni*. Contrasto che è poi uno dei temi portanti dell'opera: all'impressionante rappresentazione dell'incombere terribile della morte e del metafisico – tratta dall'apparizione del Commendatore nel finale secondo – succede quella, altrettanto impressionante, di una vitalità pulsante, sfrenata, demoniaca. Le due immagini musicali corrispondono all'opposizione che si trova a fondamento del nucleo del mito, di significato essenzialmente religioso: il Morto *versus* Don Giovanni. A differenza di quanto accade nelle *Nozze di Figaro* e in *Così fan tutte*, qui l'ouverture non soltanto anticipa e condensa il contenuto dell'azione ma porta nel vivo del suo inizio; con una virata improvvisa, essa infatti non conclude per incatenarsi direttamente all'attacco dell'introduzione (n. 1).

Atto I Musica d'azione, l'introduzione interpreta e conduce con folgorante pregnanza l'incalzante succedersi degli eventi: Leporello di guardia, Don Giovanni che tenta di usare violenza a Donna Anna, l'intervento del Commendatore, il duello, la morte del vecchio. Giustamente ammiratissimo, quest'ultimo episodio («Ah soccorso!») apre una nuova dimensione scenica: giunta al culmine, l'azione concitata e violenta si blocca in una stasi febbrile e trasognata in cui si fondono dolore, sgomento, terrore. Don Giovanni e Leporello si risvegliano, per così dire, nel recitativo che segue senza soluzione di continuità, mentre nel recitativo accompagnato e duetto di Donna Anna e Don Ottavio (n. 2), che fissa il registro tragico – in senso retorico – dei due personaggi, si mette in moto la reazione degli antagonisti di Don Giovanni. Ecco quindi comparire Donna Elvira, in un'aria (*Ah chi mi dice mai*, n. 3) il cui vibrante patetismo aristocratico è ironicamente relativizzato dai "pertichini" comici di Don Giovanni e Leporello. Quanto il servo tenda a immedesimarsi col padrone, al di là delle lamentele e dei rimbrotti di circostanza, lo si comprende nell'aria del catalogo (*Madamina, il catalogo è questo*, n. 4), dove con compiaciuto e beffardo cinismo Leporello srotola dinanzi a Donna Elvira la lista delle conquiste del padrone: enumerate, ripartite per nazioni e condizione sociale nella spumeggiante prima parte; considerate in base alle caratteristiche e ai gusti di Don Giovanni nella seconda in tempo di minuetto.
L'azione si sposta quindi nel mondo rustico insidiato anch'esso dalle brame del protagonista. Dopo il coro dei contadini (n. 5), s'ascoltano Masetto dare sfogo alla propria voglia repressa di ribellione (n. 6), poi l'incantevole duettino (*Là ci darem la mano*, n. 7): qui Zerlina resiste soltanto nella prima parte, in dialogo, alla seduzione pressante di Don Giovanni punteggiata dagli interventi insinuanti dei fiati; nella seconda parte il cambio di metro e il fatto che la sua voce proceda insieme con

quella del seduttore o risponda docile ai suoi inviti indica che ella ha ormai ceduto, inconsapevole dell'inganno celato dietro l'«innocente amor» cui alludono con ironia i commenti dell'orchestra. A questo punto incominciano a intersecarsi le vicende delle donne intorno a Don Giovanni. Irrompe Donna Elvira per salvare Zerlina e la sua nuova aria (*Ah fuggi il traditor*, n. 8), breve e compressa, con i soli archi, percorsa da cima a fondo dal ritmo puntato, è come un grido di disperazione che erompe da un'affettività antica e della memoria (il riferimento stilistico a Händel è piuttosto evidente).

Anche le sorti di Donna Elvira e di Donna Anna s'intrecciano. Nel quartetto (n. 9) Don Giovanni si trova per la prima volta in difficoltà perché Donna Anna e Don Ottavio sono sconcertati dalle accuse che gli rivolge la tradita Donna Elvira (il motivo principale del brano intona inizialmente il verso «te vuol tradire ancor»). Subito dopo, Donna Anna riconosce nella voce di Don Giovanni quella dell'uomo che ha cercato di violentarla e le ha ucciso il padre. In un racconto di palpitante intensità (recitativo *Don Ottavio, son morta!*) Donna Anna rievoca gli eventi di quella notte, per poi esortare il fidanzato alla vendetta in un'aria di maestà quasi regale (*Or sai chi l'onore*, n. 10). Nel brano di Don Ottavio che le corrisponde (*Dalla sua pace*, n. 10a) il personaggio, riferito come Donna Anna al mondo dell'opera seria, si caratterizza, in forte contrapposizione morale e musicale con Don Giovanni, per la passività e per la nobiltà d'animo.

L'ultima parte dell'atto gravita intorno alla festa organizzata dal protagonista. Diversamente da tutti gli altri personaggi, Don Giovanni non ha un'identità vocale e stilistica ben definita: camaleontico e sfuggente, adatta di volta in volta il proprio registro espressivo in funzione della situazione e degli interlocutori che si trova davanti. Forse *Fin ch'han dal vino* (n. 11) è l'unico squarcio in cui appare, per così dire, a nudo: un'aria velocissima, che passa come un turbine, in cui la serrata sillabazione dà corpo al pulsare di un vitalismo inarrestabile e travolgente. L'aria in tono "popolare" con violoncello obbligato di Zerlina (n. 12) segna una pausa prima dell'attacco del finale (n. 13), dove si ritrovano via via riuniti tutti i personaggi. Don Giovanni ordina una confusione carnevalesca, senza limiti e senza freni («viva la libertà»); ne è il culmine la straordinaria sovrapposizione simultanea delle tre danze, dalla precisa connotazione sociale, eseguite da altrettante orchestrine in scena: il minuetto aristocratico (lo ballano Donna Anna e Don Ottavio), la contraddanza di livello medio (Don Giovanni e Zerlina) e il *Teitsch* popolare (Leporello e Masetto). Mozart realizza qui la geniale rappresentazione di un caos in cui il disarticolarsi della musica su più piani segna «la rottura della base sociale coesiva» della festa (Kunze). Sarà il grido di Zerlina a far crollare questa tensione insostenibile; nella concitazione del concer-

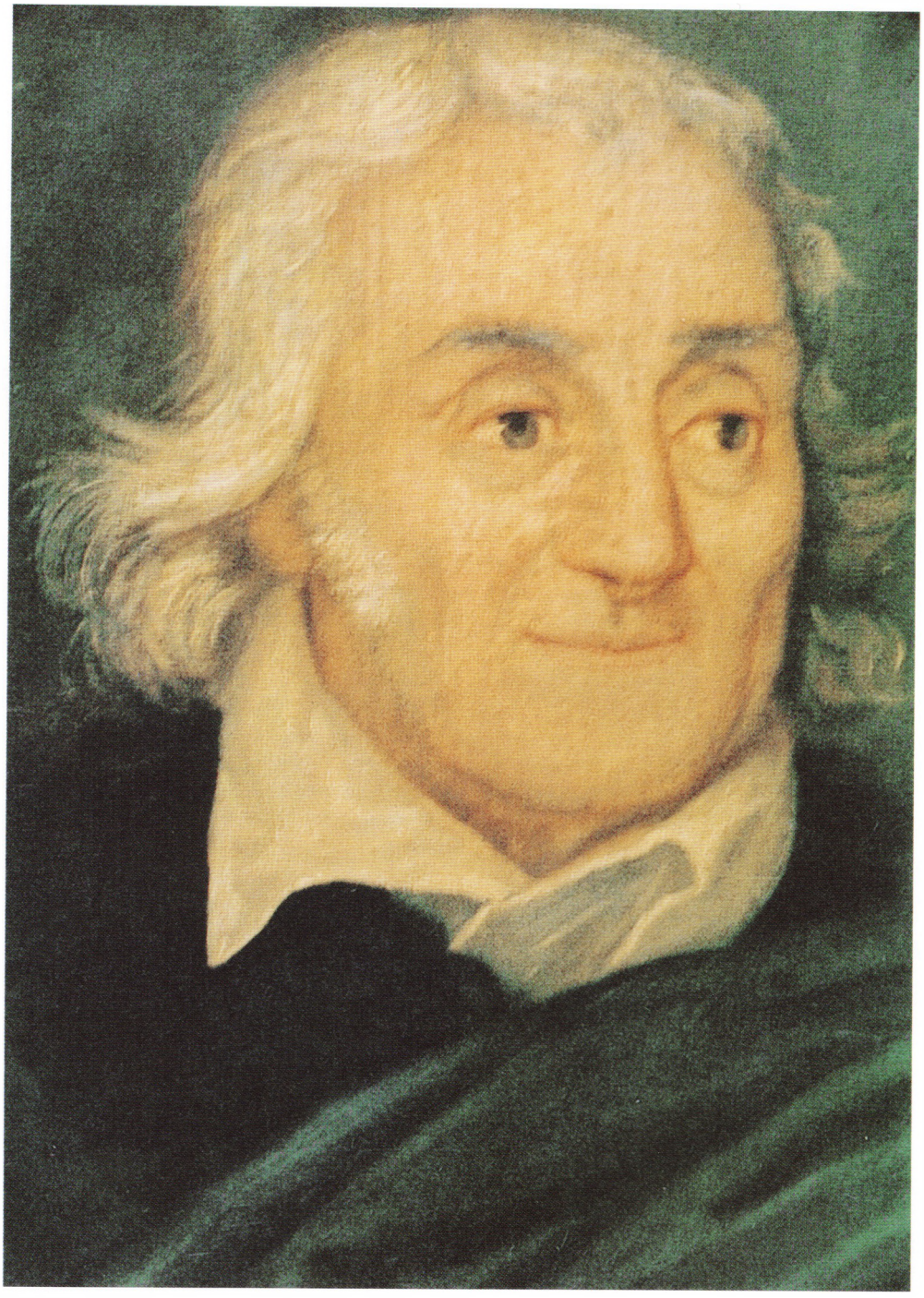
tato conclusivo Don Giovanni, benché braccato da ogni parte, riesce a conservare coraggio e sangue freddo.

Atto II Come il protagonista sia riuscito a sfuggire alla stretta dei suoi avversari non sappiamo. Certo è che nella fase iniziale del secondo atto, caratterizzata dal tema della maschera e del travestimento, lo rivediamo più libero e vitale che mai. Dapprima nel duetto buffonesco con Leporello (n. 14), poi nel tentativo di sedurre la cameriera di Donna Elvira. Per meglio riuscire allo scopo, Don Giovanni scambia ruolo e abiti con Leporello. Nel nodo tragico-comico del terzetto (*Ah taci, ingiusto core*, n. 15), Don Giovanni raggira ancora, complice Leporello, Donna Elvira. Questa volta la burla sa di autentico sadismo: nell'atmosfera di oscurità e di inganno, la voce di Don Giovanni intona – è la parte centrale del brano – una serenata per attirare Donna Elvira all'aperto («Discendi, o gioia bella»); con la stessa melodia, dopo che Leporello si sarà allontanato con lei, si rivolgerà alla cameriera nella canzonetta con mandolino (*Deh vieni alla finestra, o mio tesoro*, n. 16). A differenza di Leporello, che si dimostra goffo e inadeguato nel sostenere la parte del suo padrone (se Donna Elvira non fosse pur sempre così perdutamente innamorata, si accorgerebbe che chi la sta corteggiando non è Don Giovanni), il protagonista sa fingere splendidamente di essere un uomo di ceto inferiore: al di là del tono "popolare", la canzonetta è infatti – eccezionalmente per un'aria – in endecasillabi, sullo stampo della villotta veneziana; e, ancora, Don Giovanni sa abilmente sviare Masetto e i contadini che l'accompagnano adottando eloquio e gestualità mimica di un Leporello (n. 17). Dopo l'affettuosa malizia dell'aria con cui Zerlina consola Masetto (n. 18), tocca all'imponente sestetto (*Sola sola in buio loco*, n. 19) segnare il punto d'arrivo dello scambio dei ruoli tra servo e padrone. Il brano ha il respiro e la struttura complessa di un finale, rappresentando lo svolgersi dell'azione: dall'incontro di Leporello, che tenta ripetutamente di darsi alla fuga, e Donna Elvira con gli altri antagonisti di Don Giovanni fino all'autosmascheramento del servo, che rivela così le ultime malefatte del padrone, e al concertato conclusivo («Mille torbidi pensieri»).
A Leporello tocca ricorrere al suo intero repertorio di eloquenza, astuzia e mimica gestuale per difendersi, confondere gli avversari del padrone e riuscire finalmente a fuggire (n. 20). Il proposito di Don Ottavio di fare giustizia si cristallizza in un'aria (n. 21) la cui vocalità eroica, con lunghe note tenute e vocalizzi, conferma l'atteggiamento passivo del personaggio mentre il registro parimenti tragico del recitativo e aria – in forma di rondò – di Donna Elvira (n. 21b) dà vivida sostanza all'ambivalenza dei suoi sentimenti nei confronti di Don Giovanni: Donna Elvira subisce e patisce, eppure cercherà sino alla fine di salvare il protagonista dalla dannazione.

La voce del Commendatore che nel cimitero interrompe il dialogo tra Don Giovanni e Leporello preannuncia la giustizia divina che arriverà a punire il protagonista: il modello compositivo è quello della fissa declamazione oracolare, sul sostegno degli accordi dei fiati che suonano come una sorta di organo metafisico. Nella comicità del duetto di Don Giovanni e Leporello (n. 22) s'insinua, come una spina, l'inquietante risposta del Commendatore all'invito a cena («Sì»). In posizione privilegiata, subito prima del finale, il recitativo e la superba aria di Donna Anna (*Crudele! – Ah no mio bene!* [...] *Non mi dir, bell'idol mio*, n. 23) isolano la trasformazione interiore del personaggio che, dopo aver manifestato sin qui soprattutto dolore e sdegno, dimostra di aver, per così dire, elaborato il lutto, accettando la presenza del male e aprendosi alla condivisione di un comune sentire che le offre Don Ottavio: la progressione drammatica dal recitativo accompagnato all'aria e, in questa, il passaggio dal tempo lento al tempo mosso col graduale infittirsi della coloratura virtuosistica tracciano il diagramma di tale trasfigurazione.

Ed ecco il finale (n. 24), con la cena nel palazzo di Don Giovanni. Attraverso le citazioni dell'orchestrina in scena, di celebri motivi contemporanei (rispettivamente da *Una cosa rara* di Martín y Soler, *Fra i due litiganti il terzo gode* di Sarti e *Le nozze di Figaro*), Mozart strizza l'occhio al pubblico per ricordare, prima della catastrofe, che il teatro è finzione. Donna Elvira subisce l'ennesima umiliazione («Vivan le femmine, viva il buon vino»), poi appare il Commendatore per la resa dei conti: in una stretta di grande crescendo, la voce fissa e stentorea della giustizia divina dialoga con quella più mossa e vitale di Don Giovanni, animata da una grandezza eroica che non cede al pentimento, mentre Leporello si abbandona a tremebondi lamenti. Poi, sull'intervento del coro, è la fine del protagonista. Resta il tempo perché Leporello racconti quanto è accaduto e i personaggi ci informino di ciò che faranno, ora che Don Giovanni non c'è più.

I propositi sono diversi perché ciascuno ha vissuto l'esperienza e ne è stato segnato in modo differente; in particolare Donna Anna, che intesse con Don Ottavio un duetto in miniatura («Or che tutti, o mio tesoro»), non è ancora pronta per riprendere davvero a vivere. Se tutti sono poi d'accordo nel cantare, in un fugato, la morale della storia («Questo è il fin di chi fa mal»), non è una catarsi, ma soltanto un convenzionale congedo teatrale: la rappresentazione è terminata, ciascuno dei personaggi seguirà il proprio destino, al pubblico rimane di che riflettere sul senso di vuoto lasciato da un lieto fine che solleva molte più domande e inquietudini delle certezze che dà.



Anonimo. *Ritratto di Lorenzo Da Ponte* (raccolta privata).

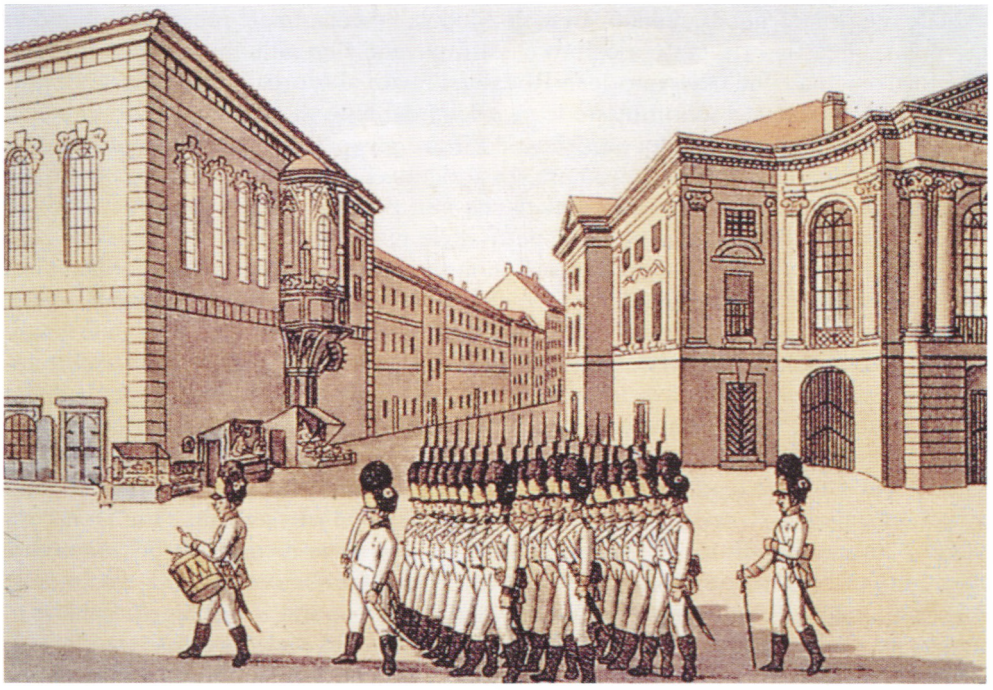
Quali eccessi

Jean Starobinski

I. Ordine e disordine

Nel momento in cui Mozart e Lorenzo Da Ponte ne fanno materia del loro dramma giocoso, il confronto tra Don Giovanni e l'«uom di sasso» era ben lungi dall'essere un soggetto nuovo. La storia del libertino fulminato per avere sfidato il cielo aveva già occupato le scene d'Europa in innumerevoli versioni dall'inizio del XVII secolo. L'opera recente di Bertati e Gazzaniga (1787), il balletto di Gluck (1779) sullo stesso soggetto, erano ancora presenti alla memoria di molti spettatori. In queste diverse versioni le avventure di Don Giovanni potevano differire. La scena finale restava quasi invariabilmente la stessa.

Alle sue origini, nel dramma di Tirso de Molina, la scena finale presentava in modo esemplare il castigo riservato a coloro che rifiutavano sino all'ultimo istante il pentimento. Come ha bene osservato Jean Rousset, l'invito al Morto, la vendetta del Commendatore assassinato sono rimaste le *invarianti* del mito di Don Giovanni. Vi era in esse una lezione e un monito: occorreva edificare gli spettatori, per scongiurare una tentazione che avrebbero potuto subire, un pericolo che avrebbero potuto correre. La sfida dell'empietà inquietava una società che non riusciva a concepire la propria sopravvivenza se non associandola al rispetto delle prescrizioni religiose. I legami contrattuali della vita civile, in questa società, non sembravano separabili dall'obbedienza ai doveri stabiliti dalla religione. La fede era allora coinvolta in tutte le azioni umane che implicavano fedeltà. Una volta proclamata l'uguaglianza di tutti gli esseri umani davanti a Dio, una volta riconosciuta l'eredità del peccato, occorreva che l'ordine regnasse, per contenere la propensione al male. Occorreva che i comandamenti divini fossero rispettati nell'intera comunità. L'ordine gerarchico pone i prìncipi al di sopra del loro sudditi, il gentiluomo al di sopra dell'uomo comune, il padre al di sopra dei figli ecc. Quest'ordine tende ad assicurare la regolarità dei costumi, la salvezza nell'altra vita. Le leggi civili lo proteggono. La forza pubblica è al suo servizio. Ora, Don Giovanni è l'uomo del disordine. Non conosce altra legge che il capriccio del momento, mette in pericolo lo stesso senso della durata che dovrebbe costituire la trama delle relazioni umane. Pronuncia la formula del giuramento, parla il linguaggio della promessa, ma svuotandoli di ogni sostanza. Don Giovanni è il *dissoluto*. Cosa significa? È colui le cui passioni si sparpagliano, e la cui persona non ha più il potere di raccogliersi



In alto: *Veduta di Praga*, incisione colorata (fine XVIII-inizio XIX secolo).
In basso: *Veduta dell'esterno del Teatro Nostitz a Praga*, dove il 29 ottobre 1787 si rappresentò per la prima volta *Il dissoluto punito o sia Il D. Giovanni* di Mozart. Incisione colorata, inizio XIX secolo. L'edificio esiste ancor oggi; dal 1948 è denominato Teatro Tyl. Con la fine del comunismo e la successiva divisione della Cecoslovacchia, dal 1990 è stato chiamato "Stavovské divadlo" ("Teatro degli Stati").

IL
DISSOLUTO
PUNITO.
O SIA
IL D. GIOVANNI.

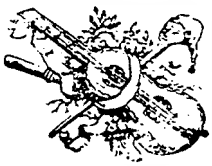
DRAMMA GIOCOSO
IN DUE ATTI.
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO DI PRAGA
PER L'ARRIVO DI SUA ALTEZZA REALE
MARIA TERESA
ARCIDUCHESSA D' AUSTRIA: SPOSA DEL
SER. PRINCIPE ANTONIO DI SASSONIA
L'ANNO 1787.

IN VIENNA.

IL
DISSOLUTO
PUNITO.
O SIA
IL D. GIOVANNI.

DRAMMA GIOCOSO
IN DUE ATTI.

DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO DI PRAGA L' ANNO 1787.



IN PRAGA.
di Schønfeld.

Frontespizi dei due libretti editi per la rappresentazione a Praga di *Il dissoluto punito o sia il D. Giovanni* di Mozart. L'edizione stampata a Vienna era destinata ai festeggiamenti in onore dell'arciduchessa Maria Teresa d'Austria che andava sposa al principe Antonio di Sassonia; tuttavia la sera del suo passaggio per Praga (14 ottobre) si rappresentarono *Le nozze di Figaro* perché non era ancora terminato *Don Giovanni* che andò in scena il 29 ottobre. Per questa recita e per quelle successive fu quindi utilizzato il libretto stampato a Praga.

nella leale *risoluzione* imposta dal codice d'onore. Paradossalmente, è nella sfida sacrilega che mantiene la parola: accetta alla sua tavola la Morte che ha invitato, accetta di essere invitato a sua volta. Questo coraggio nell'insulto indirizzato al Cielo è ammirevole e mostruoso insieme. Il Cielo attende da lui il pentimento, non l'oltranza nel peccato. Occorre comprendere che Don Giovanni – «giovane cavaliere estremamente licenzioso» – gran signore che ha fatto di se stesso e del proprio piacere il proprio dio – non è solo l'uomo del disordine secondo la legge civile. Non è un criminale che possa essere giudicato da un tribunale umano. È l'uomo del disordine estremo, l'uomo che nella propria coscienza si oppone all'ordine divino, e rifiuta ferocemente di pentirsi. Può dunque essere giudicato dal tribunale divino. La sua colpa non è l'eccesso nell'appetito umano; è l'eccesso nell'oltraggio all'ordine sacro. Sbaglieremmo se credessimo che è solo l'inseguimento del piacere, per quanto instancabile e «demoniaco», a definire il carattere di Don Giovanni e a votarlo al castigo. Non è un libertino come ce n'erano tanti nel XVIII secolo, tormentato da «questo desiderio irritante di essere felice e da questa impotenza a diventarlo» (Montesquieu). I romantici, per parte loro, modificarono la sua storia per farne un eroe dell'aspirazione infinita, e credettero di vederla già incarnata nell'opera di Mozart. Liberi di aver una simpatia di tal sorta per il personaggio, a condizione di non fermarci là. Il fondo della «questione Don Giovanni» è teologico, quale che abbia potuto essere l'indifferenza religiosa degli adattatori del mito.

II. Dell'eccesso in musica

Durante il suo soggiorno a Parigi, nel 1763-64, Mozart, ammirato come fanciullo prodigio, aveva incontrato Melchior Grimm nel salotto di Madame d'Épinay. Lo rivede durante il soggiorno del 1778 e discorre frequentemente con lui. Grimm, l'amico di Diderot e degli Enciclopedisti, l'editore della *Correspondance littéraire*, aveva gusto per la musica, ed era competente. Sappiamo dalle lettere di Mozart che i discorsi scambiati nel 1778 riguardarono molto frequentemente l'opera, perché Mozart era ansioso di trovare un libretto che gli si adattasse. Su questo punto, Grimm aveva delle idee personali molto ferme. Le ha esposte nella voce *Motif* e in quella *Poème lyrique* dell'*Encyclopédie*. La musica non è solo, come il gesto, una lingua universale, una lingua adatta a esprimere le più sottili sfumature del sentimento, che sfuggono alle parole del linguaggio comune; essa ha il potere di rendere più intensa l'espressione delle passioni, alle quali conferisce un sovrappiù di energia. Essa ha il privilegio di portare le emozioni al loro eccesso – cosa della quale la poesia più sublime (Grimm pensa a Racine) non è capace. Ascoltiamolo: le espressioni della musica, «che vanno diritte al cuore, senza passare per così dire per lo spirito», devono produrre degli effetti sconosciuti a qualsiasi altro idioma, e questa stessa vaghezza, che impedisce alla musica di conferire ai propri accenti la precisione del discorso, «le dona un'autorità che nessun linguaggio saprebbe esercitare su di lei».

Il librettista dovrà dunque essere «avaro di parole», alla condizione di mantenersi «energico, naturale e facile». Saprà lasciare spazio alla musica, non sconfinare nel suo dominio, sottomettersi al compositore (Mozart, da parte sua, non smetterà mai di

INDICE

DE' TEATRALI SPETTACOLI

Di tutto l' Anno

DALLA PRIMAVERA 1787

A TUTTO IL CARNEVALE 1788.

Dedicato

ALLA NOB. ASSOCIAZIONE

Per gli Spettacoli Teatrali di Milano

Con aggiunta dell' Elenco de' Signori Virtuoſi Cantanti, e Ballerini, de' Capi delle Comiche Compagnie Italiane, e dello Stato Perſonale componente le Compagnie iſteſſe; e finalmente della Nota di tutte le Opere Serie, e Buffe Italiane ſcritte di nuova Muſica da' riſpettivi Signori Maeſtri di Cappella, ed in quali Teatri.

MILANO

Con Privilegio di Privativa

447

PRAGA

Eſtate 1787.

Nel Teatro Nazionale rappreſentò Tragedie, Commedie, ed Operette in Muſica Tedeſca la Compagnia Comica Tedeſca diretta dal Sig. Paſquale Bondini.

Autunno 1787., e Carnevale 1788.

Nel Teatro ſuddetto ſi rappreſentarono varj Drammi Giocoſi in Muſica, fra i quali

UNA COSA RARA
Muſica del Sig. Maeſtro Martini

IL DISSOLUTO CORRETTO
Muſica del Sig. Maeſtro Mozzart

LO SPOSO SENZA MOGLIE
Muſica del Sig. Maeſtro Cimaroſa

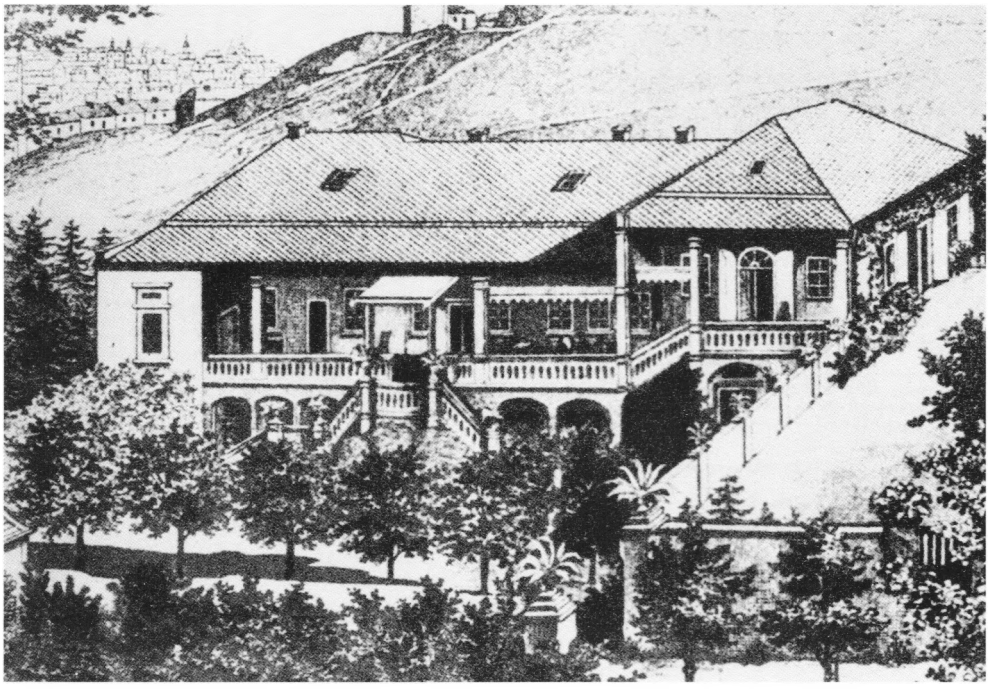
L' ALBERO DI DIANA
Muſica del Sig. Maeſtro Martini

Diretti dal Sig. Domenico Guardaſſoni, ed eſeguiti da' ſeguenti

SIGNORI ATTORI

Gioachino Coſta	Caterina Bondini
Antonio Baglioni	Teresa Saporiti
Felice Ponziani	Roſa Baglioni
Luigi Baſſi	Caterina Micelli
Giuſeppe Lolli	N. Barberina

In alto: gli spettacoli rappresentati nel Teatro di Praga nella stagione d'opera 1787-88 registrati nell'*Indice de' teatrali spettacoli [...]* (raccolta privata). L'*Indice*, che si pubblicava annualmente a Milano, è tuttora una preziosa fonte di notizie. A sinistra: Frontespizio. A destra: Gli spettacoli di Praga. In basso, a sinistra: Medardus Thoenert. *Luigi Bassi, primo interprete di Don Giovanni*. Incisione (Colonia, Theatermuseum). A destra: Ferdinando Fambrini. *Teresa Saporiti, prima interprete di Donna Anna*. Incisione, 1790 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Veduta della Villa Bertramka dove Mozart abitò durante il suo soggiorno a Praga. Incisione (Praga, Biblioteca Nazionale). La villa era allora proprietà del musicista Franz X. Dušek e della moglie Josefina. Attualmente ospita una raccolta di immagini e memorie mozartiane.

chiedere questa sottomissione). La musica opera un'amplificazione emotiva. Nella tragedia semplicemente recitata, una situazione sarà commovente, farà versare delle lacrime. Ma questa stessa situazione, espressa da un grande musicista, si esaspererà: diventerà un «dolore», un «delirio», che «lacerano» e «strappano» il cuore dell'ascoltatore. «Un musicista che mi provocasse qualche lacrima, un intenerimento passeggero, sarebbe ben al di sotto della propria arte.» Lo scarto è lo stesso tra la commedia parlata, che può «incantare», e la «commedia in musica». Mentre la commedia parlata «rappresenta gli uomini tali e quali sono», la «commedia in musica dona loro una dose di brio e di estro (*génie*) supplementare; sono molto vicini alla follia». Questo è il fascino dell'opera buffa. L'idea sarà ripresa da altri. Quando l'arte della musica si associa alla commedia, assicura Quatremère de Quincy nel 1789, «le sono necessari dei contrasti violenti: gli affetti più tenui saranno passioni, e le passioni un delirio...». In effetti Rousseau aveva già parlato negli stessi termini delle «impressioni» della musica. «Esse sono eccessive o nulle, mai deboli o mediocri: occorre restare insensibili o lasciarsi commuovere oltre misura; o è il frastuono insensato di una lingua che non si comprende, o è un impeto di sentimento che vi avvince, e al quale è impossibile all'anima di resistere.» Come fa così spesso, Rousseau stabilisce un'alternativa senza mezzi termini.

A partire da professioni di fede così radicali, si presagisce quale sarà la valorizzazione romantica dell'eccesso. Di nuovo. È attraverso l'esperienza musicale che l'eccesso sarà percepito come la prova di una superiorità estetica e nello stesso tempo come l'ustione di una rivelazione. Nell'articolo che Baudelaire consacra a Richard Wagner, il compositore di *Tannhäuser* è celebrato per aver «saputo dipingere l'eccesso nel desiderio e nell'energia, l'ambizione indomabile, smodata, di un'anima sensibile che ha imboccato il cammino sbagliato». E Baudelaire, che aveva egli stesso schizzato il progetto incompiuto di un dramma intitolato *La fin de Don Juan*, non resiste alla tentazione di paragonare il mitico oggetto del desiderio di Tannhäuser – Venere – con le donne troppo reali amate dal Don Giovanni di Molière e di Mozart: «Nella rappresentazione plastica dell'idea, si è felicemente liberato della fastidiosa folla di vittime, delle innumerevoli Elvire. L'idea pura, incarnata nell'unica Venere, parla ben più forte e con ben maggiore eloquenza. Qui non vediamo un comune libertino, *che volteggia di bella in bella*, ma l'uomo generale, universale, che vive morganaticamente con l'ideale assoluto della voluttà...».

In *Tannhäuser*, Baudelaire percepisce «l'amore sfrenato, immenso, portato sino all'altezza di una religione satanica». I lettori e gli eredi di Baudelaire, quando ascolteranno il *Don Giovanni* di Mozart, utilizzeranno gli stessi termini. Sentiamo il poeta Pierre-Jean Jouve commentare l'aria «Fin ch'han dal vino» (Atto I, n. 11): «Quest'aria è in apparenza leggera, cioè indossa la maschera terribile della frivolezza; e la maschera attraente fa ancor più intuire il ceffo del demonio».

L'intuizione di un doppio livello era già propria di Goethe; un testimone riporta questo suo giudizio: «In *Don Giovanni* la gaiezza si manifesta solamente in superficie, ma nel profondo regna la gravità, e la musica esprime meravigliosamente questo doppio carattere». Si pensa a uno dei *Proverbi dell'inferno* di William Blake, che si è schierato a favore di quello che gli uomini riprovano sotto il nome di eccesso e di inferno: «L'eccesso di tristezza ride. L'eccesso di gioia piange».

III. Un'interpretazione psicoanalitica

Jouve, sempre a proposito dell'aria «Fin ch'han dal vino», dichiara: «Nel modo in cui è cantata (e deve essere cantata) oggi, l'aria diventa in qualche modo un meccanismo formidabile del desiderio caratterizzato dal gioco sfrenato della ripetizione. Sì, potrebbe essere ripetuta sino all'eternità, l'eternità che non produce sazietà [...] Comprendiamo, ascoltandola, quello che siamo nell'ordine della fatalità: degli incoscienti diabolici». Alla fine dell'aria, tutto ha la gioia della libera festa alla quale ciascuno è ammesso, Don Giovanni conta in anticipo le conquiste che aumenteranno la sua lista alla fine della notte: vi aggiungerà una decina di nomi nuovi. La «ripetizione ostinata del termine *aumentar*» spinge Jouve a costruire un'interpretazione psicologica dell'eccesso nella ricerca amorosa. Perché le conquiste devono essere registrate in una lista? «Il fatto è che, tendendo sempre verso una Forma di passato, una madre inaccessibile che vuole possedere, e che sola potrebbe dargli pace e riposo, avendola introiettata nell'intimo del suo animo al punto da rassomigliarle – può possedere la donna solo con la violenza, e appena l'ha fatto ripiomba sulla propria femminilità, così che deve riconfermare la propria virilità attaccando un nuovo oggetto...». L'eccesso è causato dal bisogno sempre rinnovantesi di reprimere un'omosessualità latente. Jouve riprende, nella terminologia psicoanalitica degli anni Trenta, una teoria che Maranon credeva di poter difendere partendo da ipotesi biologiche sulla costituzione endocrina del «tipo dongiovannesco». La spiegazione può essere applicata all'eroe di Da Ponte e Mozart? È un'ipotesi che sfugge a ogni verifica. Deve essere annoverata tra i sogni che il personaggio ha suscitato. In linea di principio un'interpretazione psicologica è fuori luogo quando si tratta di un eroe mitico, la cui storia non è regolata da «motivazioni» analoghe a quelle che intervengono nelle nostre vite. La portata mitica di un racconto o di un dramma è iscritta nei gesti e negli atti dei personaggi, non dei loro pensieri intimi. L'errore che si commette troppo comunemente, è quello di proiettare sul personaggio mitico le congetture che noi facciamo quando incontriamo dei personaggi in carne e ossa. Ma i concetti che usiamo per caratterizzare e spiegare gli individui reali – i «casi psicologici» – provengono essi stessi, molto spesso, dal repertorio mitico. Si sarà dunque cominciato col classificare una categoria di personaggi «dongiovanneschi», e il «clinico» avrà attribuito loro una formula psicosessuale proponendo l'ipotesi dell'introiezione della figura materna. È in sostanza una contaminazione del mito di Don Giovanni con quello di Edipo. Occorrerà allora che al Don Giovanni del mito possa essere applicata la stessa interpretazione. Bel circolo vizioso: si sarà «psicologizzato» l'eroe mitico, mentre gli individui reali – i piccoli «dongiovanni» della vita quotidiana – avranno avuto bisogno del paradigma mitico per ricevere la loro qualifica. In verità, si cercherebbe invano nel libretto di Da Ponte una «madre inaccessibile», salvo a dichiarare senza prove che la sua flagrante assenza conferma l'Edipo implicito...

IV. Su qualche aspetto del libretto: l'impiego di una parola

A partire dai suoi predecessori – Tirso, Molière, Bertati, e senza dubbio anche a partire da quello che Mozart chiedeva – Da Ponte ha saputo costruire un libretto che la-

Hans Hansen. *Ritratto di Constanze Mozart nel 1802* (Salisburgo, Mozarteum).
Nel 1787 Constanze accompagnò Wolfgang nel viaggio e nel soggiorno a Praga.

sciava libero campo alla musica. Mozart ha potuto così portare la buffoneria o il patetico ai loro estremi e talvolta frammischiarli in maniera sovrana. Il libretto autorizzava tutto quello che un «dramma giocoso» poteva comportare di «eccesso». Non è necessario per questo che il termine *eccesso* sia ripetuto di continuo. I tre momenti nei quali è pronunciato – non fosse altro che per offrire tre sillabe al cantante – sono rivelatori.

La prima volta che il termine *eccesso* si presenta è nel Terzetto che conclude la scena iniziale. Il commendatore giace a terra, chiama soccorso, sta morendo: «Ah, soccorso!... Son tradito...». Simultaneamente Don Giovanni, riprendendo più lentamente la linea melodica con la quale in precedenza si esprimeva il furore disperato di Donna Anna, canta: «Ah, già cadde il sciagurato». Al grave, e più lentamente, il complice-giudice Leporello (nel quale Rank e Jouve vedevano l'ombra o il doppio di Don Giovanni) esclama: «Qual misfatto! Qual eccesso!». Queste due ultime parole si sentono sotto il «m'ha ferito» del Commendatore e «l'affannosa» di Don Giovanni. La parola *eccesso*, in questo insieme, ricorre dunque sulla bocca di un testimone il quale non ignora nulla dell'impresa che riassume subito dopo, nel dialogo in recitativo secco: «Sforzar la figlia ed ammazzar il padre».

Leporello può farsi il portavoce dell'indignazione morale? È la voce di tutti. Chi denuncerà l'eccesso passionale se non colui che assomiglia a tutti? Leporello, inoltre, conosce la paura: teme in ogni momento che la potenza del male possa rivoltarsi contro di lui. Conformemente alla tradizione della farsa o della commedia, il personaggio del servo che discute, criticando i misfatti del padrone, comporta un sovrappiù di vigliaccheria e malizia furtiva. Questi tratti comici sono accentuati dalla musica. Appena Leporello ha pronunciato il suo atto di accusa, questo perde ogni valore. Il ridicolo del servo, la sua incoerenza, mettono in risalto la malvagità e l'energia divorante di un padrone che nulla può distogliere dalle sue imprese, e che non suppone neanche per un istante che possa essere colpevole di «eccesso». Don Giovanni impone inflessibilmente la legge della propria volontà. Non riconosce alcuna istanza superiore:

> Giacché spendo i miei denari
> io mi voglio divertir.

Il soddisfacimento della propria volontà, l'ebbrezza dello spendere legittimano qualsiasi pretesa su una preda femminile e giustificano il rifiuto di ogni pentimento. Minacce e rimproveri non varranno a nulla. Da Tirso a Mozart, Don Giovanni è il carattere meno esitante della storia del teatro. Non conosce il dubbio. O, per meglio dire, dubita solo, senza il minimo dibattito interiore, dell'eventualità del castigo divino che gli viene minacciato.

Colui che è impacciato dai dubbi è il nobile e sensibile Don Ottavio, che tuttavia non manca di coraggio. Ha bisogno di prove su prove per convincersi della colpa di colui che considera proprio amico. Attitudine che non lo favorisce, in quanto lo spettatore, per parte propria, sa tutto sin dall'inizio. Donna Anna non ci mette molto a scoprire la vera identità del suo aggressore mascherato. Quando Don Giovanni si mostra allo scoperto accanto a Elvira, la voce lo tradisce. Ma è solo per Donna Anna e per la sua memoria ferita che il riconoscimento ha luogo. Ottavio è meno direttamente persuaso: all'opposto di Don Giovanni è – secondo il libretto – altrettanto fedele nell'amicizia

quanto nell'amore. La violenza inflitta a Zerlina, nel finale del primo atto, fa di Don Ottavio un avversario risoluto. Infine, dopo l'umiliazione di Elvira e la mascherata notturna del secondo atto, proclama la propria convinzione nel recitativo che precede l'aria «Il mio tesoro intanto»:

> Amici miei,
> dopo eccessi sì enormi
> dubitar non possiam che Don Giovanni
> non sia l'empio uccisore
> del padre di Donn'Anna.

Gli scrupoli di Don Ottavio hanno un'evidente funzione drammaturgica: ritardano la vendetta umana, le cui strade all'occorrenza sono più lente di quelle della giustizia divina. Queste virtù tutte umane confinano Don Ottavio nel ruolo del fidanzato consolatore. Il Commendatore, per forza sovrannaturale, lo precede.

Leporello, deplorando l'eccesso, parlava dal basso, dal fondo della sua condizione popolare. L'ordine non è la sua principale preoccupazione. Il leale Ottavio, per parte sua, ha tutte le qualità per accusare Don Giovanni in nome del codice d'onore aristocratico, del quale il libertino utilizza abusivamente il linguaggio. Ottavio difende una causa che non ha nulla di meschino, ma che non ha alcun rapporto con la bestialità del piacere, né con le vendette soprannaturali. Il suo serio attaccamento alla verità, alla fedeltà gli permette di valutare la misura dell'eccesso.

Ultima ricorrenza della parola *eccesso* nel recitativo che precede l'aria che Mozart compose per Elvira in vista delle rappresentazioni del 1788 a Vienna. Vi si riprendono alcune delle parole del terzetto della prima scena. Lo «sciagurato» che era rivolto al Commendatore, si applica ora a Don Giovanni. Ed Elvira pronuncia le stesse parole già affidate a Leporello davanti al Commendatore morente:

> In quali eccessi, o Numi,
> in quai misfatti orribili, tremendi,
> è avvolto il sciagurato.

Questa volta, è prendendo a testimone il cielo – secondo la formula tradizionale «o Numi», poi nell'aria nell'interiezione «Oddio» – che la sposa abominevolmente insultata deplora «gli eccessi e i misfatti nei quali è caduto lo sciagurato». Elvira presagisce che il fulmine fatale sta per cadere su Don Giovanni. Ella sarà dunque vendicata. Ma l'orchestra improvvisamente sospira. Parla al posto di Elvira, per fare una confessione che ella tarda ad esprimere: è angosciata. Prova dei sentimenti contrari: «Che contrasto d'affetti!». Ondeggiante tra un terrore e una pietà estremi, si sente divisa. La funzione del recitativo accompagnato – successivamente a Gluck e con l'incoraggiamento di Rousseau – è precisamente quella di offrire all'orchestra la possibilità di anticipare e di approfondire sino all'eccesso l'emozione implicita nelle parole del testo, e soprattutto il capovolgimento affettivo. Il recitativo «Quali eccessi», poi l'aria «Mi tradì quell'alma ingrata», si situano sulla linea della lacerazione dei sentimenti, al punto nel quale prevale la compassione. Elvira è stata tradita, ma confessa la sua angoscia per colui che le fa sopportare la peggiore sofferenza. Nella tonalità di mi bemolle maggiore, e su una

Nell'Ottocento fu pubblicata una notevole quantità di immagini postume di Mozart: alcune derivate da ritratti originali, altre d'invenzione. In queste rappresentazioni compaiono sovente, accanto all'effigie del compositore, i nomi o i personaggi delle opere ritenute più significative: *Don Giovanni* è il titolo che più frequentemente ricorre.

John Chapman. *Ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart*. Incisione in *Encyclopaedia Londinensis*, London, 1817. Il ritratto deriva dall'incisione di Georg Mansfeld, del 1789; nel fregio sottostante si leggono i titoli di due opere mozartiane: *Don Giovanni* e *La clemenza di Tito*. La scelta non è casuale perché nel marzo 1817 il *Don Giovanni* di Mozart rappresentato al King's Theatre di Londra aveva riscosso uno strepitoso successo.

Johann Hermann Kretschmer. *Mozart tra le sue composizioni musicali*. Incisione, ca. 1850 (Milano, Museo Teatrale alla Scala). L'effigie di Mozart non ha alcuna rassomiglianza con quelle dei ritratti eseguiti durante la sua vita. In alto, a sinistra, è raffigurato Don Giovanni mentre tenta di sedurre Zerlina («Là ci darem la mano»); a destra, l'immagine di Sarastro rimanda al *Flauto magico*.

ripercussione ostinata da parte dei violoncelli di intervalli di terza e di sesta, l'aria di Elvira è «imitata» dai fiati, che trascinano la risposta dei violini e delle viole. L'aria fa fluttuare dei motivi scalari, lontanamente apparentati a quelli che accompagneranno le parole del Commendatore. Elvira esprime un'infelicità estrema, un'agitazione ancora ansiosa, ma dalla quale spunta una gioia, una speranza impaziente. Per Elvira conta solo la prova terribile (*cimento*) alla quale è esposto il colpevole. Vediamo, ascoltiamo prender forma la decisione che determinerà l'ultimo passo di Elvira, la sua ultima implorazione. Quando fa irruzione durante il banchetto solitario (Atto II, 16), non chiede più nulla per se stessa. Cosa domanda a Don Giovanni? «Che vita cangi.» Come un'eco, il Commendatore intimerà: «Cangia vita».

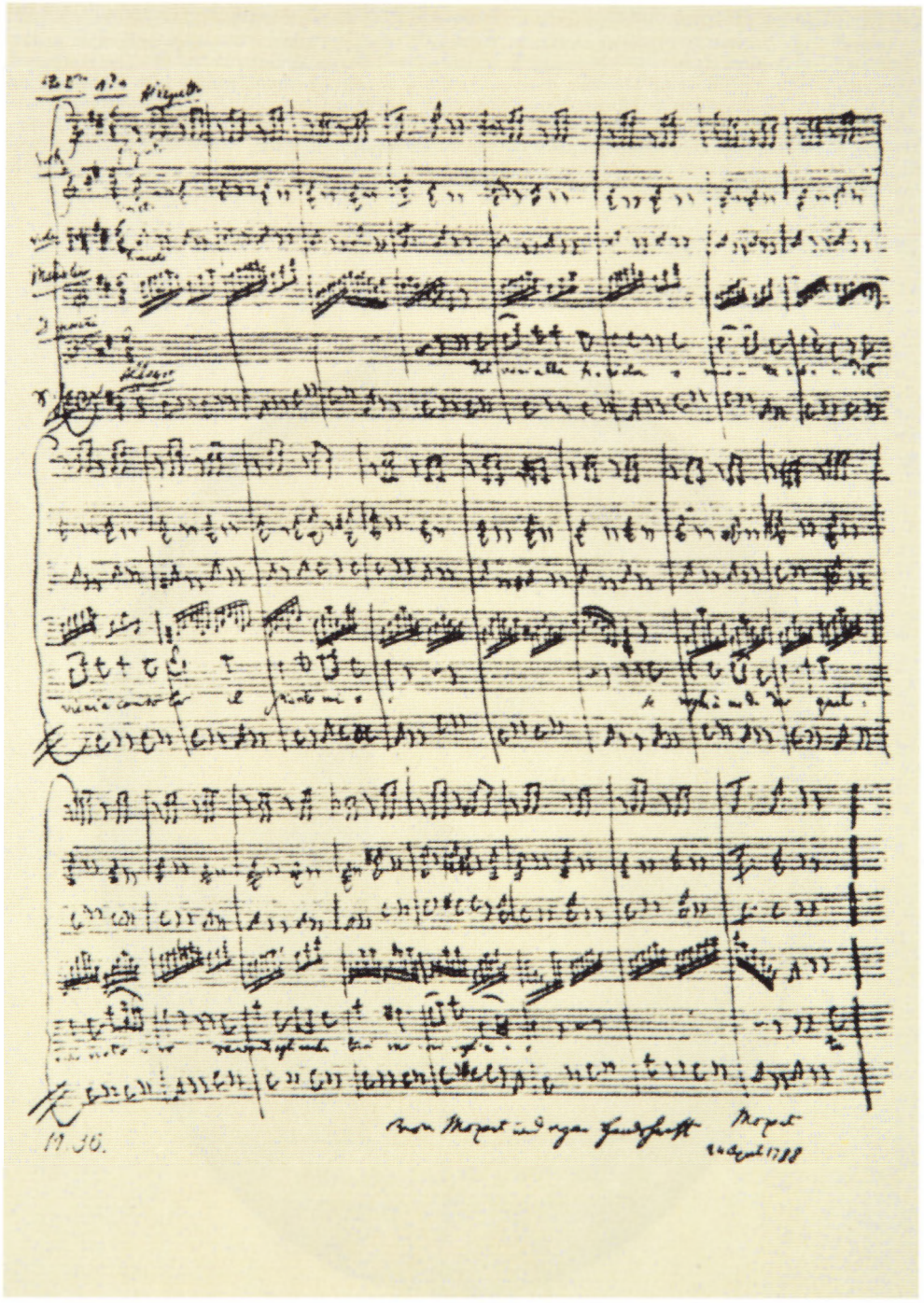
L'eccesso, in quest'ultima occasione, è nominato da una delle vittime di Don Giovanni che ha provato ella stessa la sofferenza eccessiva e che scopre la libertà nella rinuncia. Non è più dal basso (Leporello), né dall'interno del mondo umano (Ottavio), ma piuttosto nella prospettiva di «un aldilà» che la voce di Elvira esclama: «Quali eccessi!». Su questo punto, per una volta, i commenti di Pierre-Jean Jouve e quelli di Jean-Victor Hocquard non si contraddicono. A proposito del recitativo, Jouve scrive magnificamente: «Elvira acquisisce d'un tratto, in qualche battuta di canto solitario, una grandezza immensa, perché esce interamente da se stessa». E aggiunge, a proposito dell'aria: «Le risposte in eco che gli strumenti fanno alla voce, e fanno tra loro, la diversità sonora che sembra riprendere indefinitivamente il lavoro di pensiero che fa nascere lo stesso canto, tutto ci fa tendere e ci porta verso certe altezze. [...] L'alternativa di Elvira non è più tra il possesso e la disperazione. Noi vediamo *l'angoscia dalla quale ci si allontana* [...] La rottura con la vita si è compiuta. Vediamo la libertà conquistata per mezzo del dolore, che allontana da se stessa questa pena liberatrice». In quest'aria composta a cose fatte, la musica e le parole oltrepassano il momento dell'opera nel quale le ascoltiamo, contengono già la decisione che Elvira annuncerà nella scena ultima: cercare rifugio in un convento...

A questo grande brano solistico, nel quale l'eccesso è stato evocato per l'ultima volta, fanno seguito gli scoppi di riso di Don Giovanni nel cimitero, poi l'invito beffardo, lanciato alla statua dalla coppia del padrone e del servo: la profanazione del soggiorno dei morti l'eccesso supremo. Una sacra soglia è violata dal salto nel cimitero, dal riso, dalla pretesa di fare di un morto un convitato. La perfidia amorosa di Don Giovanni è certamente un peccato: ma non è tale da stancare la pazienza del Cielo. Don Giovanni lo ha fatto per mille e tre volte. Il sacrilegio commesso nel cimitero costituisce l'oltraggio capitale, che richiama immediatamente la punizione sovrannaturale. La Morte che viene disturbata nella sua dimora penetrerà nella dimora del libertino per invitarlo a sua volta e indurlo a pentirsi. Tanti sono stati i limiti forzati, sino all'inghiottimento definitivo del colpevole nell'abisso infernale. Dal peccato banale, la lussuria e lo spergiuro, al peccato imperdonabile, il sacrilegio, l'ampienza dell'eccesso si misura con l'intervallo tra due momenti nei quali una *mano* viene data. La graziosa contadina Zerlina ascolta la promessa menzognera: «Là ci darem la mano». All'ingiunzione dell'uomo di pietra: «Dammi la mano in pegno», Don Giovanni risponde con spavalderia: «Eccola».

(Traduzione dal francese di Francesco Degrada)

L'opera di Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, 1978 (trad. it. Parma, 1980), è fondamentale: analizza gli elementi costitutivi del mito e fa partire la sua storia da Tirso de Molina sino all'età contemporanea. Altra opera sul tema: Giovanni Macchia, *Avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, 1978. I libri di Pierre-Jean Jouve (*Le Don Juan de Mozart*, Paris, 1968), di Jean-Victor Hocquard (*Le Don Giovanni de Mozart*, Paris, 1978; trad. it. Milano, 1980) e di Massimo Mila (*Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino, 1988) sono interamente consacrati all'analisi dell'opera. In Andrew Stepttoe, *The Mozart-Da Ponte Operas*, Oxford, 1988, si troverà una discussione dello stato attuale del problema critico, a partire dalle opere in lingua inglese e tedesca.

Découpure raffigurante Mozart al cembalo nella Villa Bertramka. (Berlino, Archiv für Kunst und Geschichte).



Wolfgang Amadeus Mozart. «Deh vieni alla finestra», pagina autografa del *Don Giovanni*, atto II (Parigi, Bibliothèque-Musée de l'Opéra). Il manoscritto fu venduto da Constanze Mozart all'editore André; in seguito fu acquistato dalla cantante Pauline Viardot, sorella di Maria Malibran, che lo legò al Conservatoire de Musique di Parigi.

Riflessioni sul *Don Giovanni* di Mozart

Francesco Degrada

Quando tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento la produzione mozartiana fu sottoposta a un imponente lavoro di revisione critica e di messa in prospettiva storica, col fine di sottrarla alle deformazioni interpretative di origine poetica e letteraria e alle distorsioni e agli arbitrî di una prassi teatrale che vi aveva applicato criteri di lettura di chiaro segno romantico e tardo romantico, si pose con prepotenza il problema circa il «genere» del *Don Giovanni*. La disputa che ne sorse, tra chi sosteneva la sua sostanziale appartenenza all'ambito dell'opera comica e chi, al contrario, ne ribadiva l'ispirazione tragica non era – al di là delle apparenze e dei modi spesso tautologici e sterili nei quali fu svolta nel dibattito critico e nelle concrete scelte registiche – ozioso. Anzi, in certo senso era un riflesso immediato dell'ambiguità intrinseca a un linguaggio musicale e a una concezione teatrale di ricchezza e di complessità non meno che straordinarie, applicata altresì a un soggetto che a sua volta attingeva uno spessore massimo di significati per la tradizione secolare ad esso sottesa: una tradizione che sprofondava nel mito e che era andata riproponendosi, dall'inizio del Seicento in poi, in una miriade di rivisitazioni nelle quali il livello più basso della leggenda, della fiaba, dell'apologo devozionale, del teatro di piazza rifluiva (e ne era di riflesso influenzato) in espressioni letterarie e teatrali sempre più alte e complesse, sino a toccare – prima che Mozart vi mettesse mano – alcuni vertici della letteratura occidentale.

I. Don Giovanni e il morto

Sin dal primo e più essenziale nucleo del «mito» dongiovannesco (la storia del promesso sposo che recandosi al banchetto di nozze prende spensieratamente a calci un teschio incontrato sul proprio cammino e lo invita beffardamente a cena) e più, nelle prime elaborazioni barocche della vicenda, sono inestricabilmente connessi, sovrapposti e intersecati piani che appartengono a dimensioni profondamente diverse dell'esperienza. La leggenda popolare diffusa dal Medioevo in gran parte dell'Occidente cristiano nella quale gli etnologi riconoscono la scaturigine della storia di Don Giovanni già contrappone l'effimera casualità del quotidiano e la spavalda protervia del mondano all'immobilità solenne e numinosa dell'eterno, al prodigio dello scheletro che si anima,

parla e punisce colui che non rispetta la sacralità della morte: che non ne rispetta il mistero in quanto non ammette né il mistero né il sacro. Il nucleo del mito di Don Giovanni – come ha ben sottolineato Rousset – è di natura profondamente religiosa, anzi teologica. Tra le sue «invarianti» c'è questo confronto obbligato tra Don Giovanni e il morto, che segna sin dall'inizio una dualità drammatica fondamentale, destinata a spingere la propria risonanza sino al *Don Giovanni* mozartiano. Con il mito medievale e cristiano coesiste tuttavia uno strato mitico diverso e più antico, diffusissimo, per esempio, nella Grecia classica, sul quale ha attirato recentemente l'attenzione il Raffaelli. Don Giovanni profana, irrompendo nel cimitero, il regno dei morti; soprattutto – e questo gli è fatale – accetta l'invito della statua acconsentendo di toccare e di mangiare egli stesso il «cibo dei morti», violando in tal modo il più potente dei tabù. Nel mito di Don Giovanni, il Commendatore – da queste origini arcaiche – porta con sé, accanto al terribile e al sublime legato alla sua funzione di giustiziere divino, anche la sinistra aura sepolcrale dell'estinto, la ripugnanza del cadavere, la freddezza inumana della statua di pietra, i cui passi risuonano come tonfi sordi; porta con sé il ricordo di una spiritualità religiosa crudele ed esasperata, quella che spinse nel Seicento alla costruzione di macabre piramidi di teschi e all'esibizione di cadaveri imbalsamati. Questo stretto rapporto che il giustiziere ha con la morte venne esaltato, a fine di monito, nella tradizione cristiana e in particolare nella fioritura dongiovannesca barocca, che non risparmia – a

Neues Singſpiel.

Im kaiſerl. königl. National-Hof-Theater

wird heute Mittwoch den 7ten May 1788 aufgeführet

(zum erſtenmal)

IL DISSOLUTO PUNITO,

OSIA:

IL DON GIOVANNI.

Don Juan, oder: der beſtrafte Böſewicht.

Ein Singſpiel in zwey Aufzügen,

Die Poeſie iſt von Hrn. Abbate da Ponte. Dichter des Italiäniſchen Singſpiels beym k. k. Theater.

Die Muſik iſt vom Hrn. Wolfgang Mozart, Kapellmeiſter in wirkl. kaiſerl. Dienſten.

Die Bücher ſind bloß italiäniſch beym Logenmeiſter für 20 Kr. zu haben.

Der Anfang iſt um 7 Uhr.

Locandina della prima rappresentazione di *Don Giovanni* a Vienna, 7 maggio 1788.

fine di pia edificazione – alcun particolare repellente a proposito della cena che l'ateista ha con il Commendatore e – soprattutto – nella descrizione della successiva punizione infernale. Questo organico legame del Commendatore con la morte – esibito in termini non meno che sconvolgenti all'inizio dell'opera di Mozart, e ribadito nel successivo memorabile recitativo accompagnato di Donn'Anna:

Quel sangue...
Quella piaga... quel volto
Tinto e coperto dei color di morte...
Ei non respira più... fredde ha le membra...

assume un significato ambiguo – in un contesto ideale e religioso tanto lontano e diverso da quello barocco. Esso finisce per conferire al libertino, al *burlador*, all'ateista, un fascino che non avrebbe se la sua vitalità di splendido animale, baciato dalla nobiltà, dalla ricchezza, dal fascino e dall'intelligenza non fosse contrapposta a un antagonista dalle occhiaie vuote, a uno scheletro. Forse la scommessa implicita alle variazioni barocche della storia di Don Giovanni consisteva nel carpire allo spettatore l'assenso finale con la violenza dell'esempio: spingendolo a parteggiare comunque – con terrore – per l'«uom di sasso», per il rappresentante del Cielo ma anche per l'inviato

Catarina Cavalieri che a Vienna sostenne la parte di Donna Elvira, *découpure*.

dei morti, la cui ripugnanza era esorcizzata dai lazzi e dalle capriole del servo. Con Mozart e il suo pubblico le cose stanno già in maniera diversa. Le accuse di immoralità lanciate da un settore dei contemporanei e degli immediati posteri al *Don Giovanni* forse si appuntavano sul sospetto di un dubbio implicito nell'opera di Mozart (nella musica, soprattutto): nelle risonanze implicite al giudizio del musicista sul confronto supremo tra la morte e la vita e sulla natura delle forze che ci sorvegliano dall'oltretomba. Basti comunque su questo punto (la forzata ineluttabilità del trionfo della giustizia divina ma anche della morte implicita al nostro mito) nel quale risiede forse una delle chiavi del successo sempre ricorrente delle sue realizzazioni teatrali del mito (Goldoni scriveva nei *Mémoires* che gli autori degli innumerevoli lavori legati al tema del *Festin de pierre* avevano «contracté un engagement avec le diable pour le soutenir») e le ragioni della stessa possibile ambiguità del *Don Giovanni* mozartiano.

Appena questo nucleo originario del mito – al quale è già implicita la dualità fondamentale della storia, lo scontro di due princìpi opposti e incompatibili, che Mozart ha reso in termini di impressionante suggestione, prende a svilupparsi e ad animarsi – (immediatamente, dal *Burlador* di Tirso) – i personaggi che scaturiscono dalle innumerevoli variazioni del mito si dislocano su una pluralità di livelli sociali e culturali le cui connotazioni diventano parte determinante della vicenda stessa. Don Giovanni e il suo antagonista, il Commendatore, appartengono entrambi a un contesto retorico alto: sono entrambi nobili, anche se Don Giovanni sin dall'inizio ha violato il patto non scritto che lo lega alla sua classe. Questo tema del *vilain* che si annida sotto i panni del nobile sarà destinato ad avere un'enfatizzazione tutta particolare proprio nel *Don Giovanni* mozartiano, che trasformerà un *topos* del mito anche in un elemento di graffiante polemica politico-sociale.

Il gruppo femminile, che nasce per così dire dalla costola dell'eroe negativo, si disloca su contesti sociali (e retorici) differenziati, a riprova dell'insaziabilità del *burlador* e della sua indifferenza al rango delle vittime. Di conseguenza, anche i personaggi collegati a ciascuna esponente del gruppo femminile si trovano di necessità ad appartenere a registri retorici diversi, che dal tragico scendono sino al basso comico, a quel mondo di servi cui appartiene per statuto anche il servo per eccellenza: il servo – appunto – di Don Giovanni.

II. Un «dramma giocoso»

Quando l'immaginario letterario e teatrale europeo si impossessa di Don Giovanni, ne adegua naturalmente di volta in volta la vicenda a specifici contenuti ideologici. Ma lo fa *anche* per il tramite delle specifiche regole retoriche che a ciascun genere presiedono. Non solo ogni versione vi applica le proprie – da quelle dei comici dell'arte, a quelle del teatro colto, a quelle del dramma per musica, a quelle infine delle novelle e dei romanzi: ma ciascun genere tende proprio in ragione della straripante violenza fantastica della storia a interferire, nella stratificazione temporale, con tutti gli altri, in una serie vertiginosa di scambi e di imprestiti.

Ibrido per eccellenza è il mondo del libretto. È insieme romanzo, commedia e tragedia: ma è essenzialmente supporto di una scrittura musicale che ha regole tanto violen-

Mozart e Catarina Cavalieri, litografia (Milano, Museo Teatrale alla Scala). In questa immagine di ca. la metà dell'Ottocento, Mozart diventa un personaggio romantico, e anche un po' dongiovannesco.

te da determinare con prepotenza le caratteristiche sostanziali, le grandi scansioni formali come le scelte metriche e lessicali più minute, il numero e le caratteristiche dei personaggi così come l'alternanza della loro comparsa e del loro atteggiarsi, nel fantasioso giustapporsi del racconto – nel recitativo – e nel coagularsi della sintesi lirica e drammatica – nelle arie e negli insiemi.

Per quanto nel geniale libretto del *Don Giovanni* si condensino spunti ricchissimi, sino a dare l'impressione che in esso confluiscano tutti i *Don Giovanni* precedenti, partire dal testo di Da Ponte come se fosse un dramma recitato o un romanzo per addentrarsi in un'analisi psicologica dei personaggi (come hanno fatto critici anche illustri) non conduce molto lontano: spesso, al contrario, porta a risultati risibili. Questioni celebri nella storia della critica, del tipo: «La violenza e l'insaziabilità di Don Giovanni nei confronti delle sue vittime nasconde forse un oscuro impulso di carattere omosessuale?» (un'ipotesi – tra parentesi – che lasciava assai perplesso Freud); ovvero: «È forse Donna Anna segretamente innamorata di Don Giovanni, a seguito dello sconvolgente sentimento di attrazione-repulsione innescato dalla violenza subita?» (particolare quest'ultimo del tutto incerto), e tante altre simili, non hanno – all'interno dell'esegesi dell'opera mozartiana – alcun significato. Musica e psicologia vanno del resto pochissimo d'accordo. La condizione del librettista, peraltro, è del tutto singolare. Le parole non si collocano affatto *prima* della musica (come ritengono, senza ammetterlo, molti librettologi contemporanei) e nemmeno – ovviamente – *dopo* di essa, come sostennero spesso paradossalmente – in momenti di comprensibile sconforto – rispettabili poeti di teatro. Il libretto si costruisce in funzione di precise esigenze musicali, di complessi «obblighi» legati a convenzioni di ogni tipo, anche preesistenti al lavoro del poeta e del compositore, e viene definendosi momento per momento – in una faticosa vicenda di modifiche, rifacimenti, approssimazioni – durante il lavoro creativo. Quando l'opera è conclusa, il libretto – in senso proprio – non esiste più. Occorre estrapolarlo a forza dalla partitura per stamparlo, con finalità del tutto pratiche, in una pubblicazione separata; la quale serviva ai nostri antenati, che di opera se ne intendevano senza dubbio più di noi, solo per seguire meglio le parole durante la rappresentazione in teatro, con l'aiuto di una smoccolante candelina. Poi i libretti venivano gettati via. Se mai i poeti di teatro dovevano pubblicarli come opere letterarie autonome, non esitavano a modificarli anche sostanzialmente, prendendosi la rivincita sulle maledettissime «convenienze» musicali e teatrali con le quali tanto faticosamente avevano dovuto fare i conti. A proposito di convenzioni, è noto che Da Ponte – che pure conosceva bene i grandi *Don Giovanni* secenteschi – tenne sott'occhio, come immediata fonte di ispirazione «strutturale», proprio un altro libretto, il modesto *Convitato di pietra* che Giovanni Bertati aveva scritto pochi mesi prima per Giuseppe Gazzaniga.

Non vi è dubbio alcuno che il libretto del *Don Giovanni* prese forma proprio attraverso questo vivo e animato confronto tra poeta e musicista e venne determinandosi – sia pure sulla base di cogenti convenzioni – in funzione di una visione drammaturgica e musicale nella quale si riconosce essenzialmente la mano e lo spirito di Mozart. Le reticenze e il sostanziale silenzio del quale Da Ponte circondò nelle sue *Memorie* la collaborazione con il musicista non può che confermare un ruolo dei più attivi proprio da parte di Mozart. Il quale, anzitutto, scelse per l'opera il *moule* del «dramma giocoso».

Un Don Giovanni femmina *

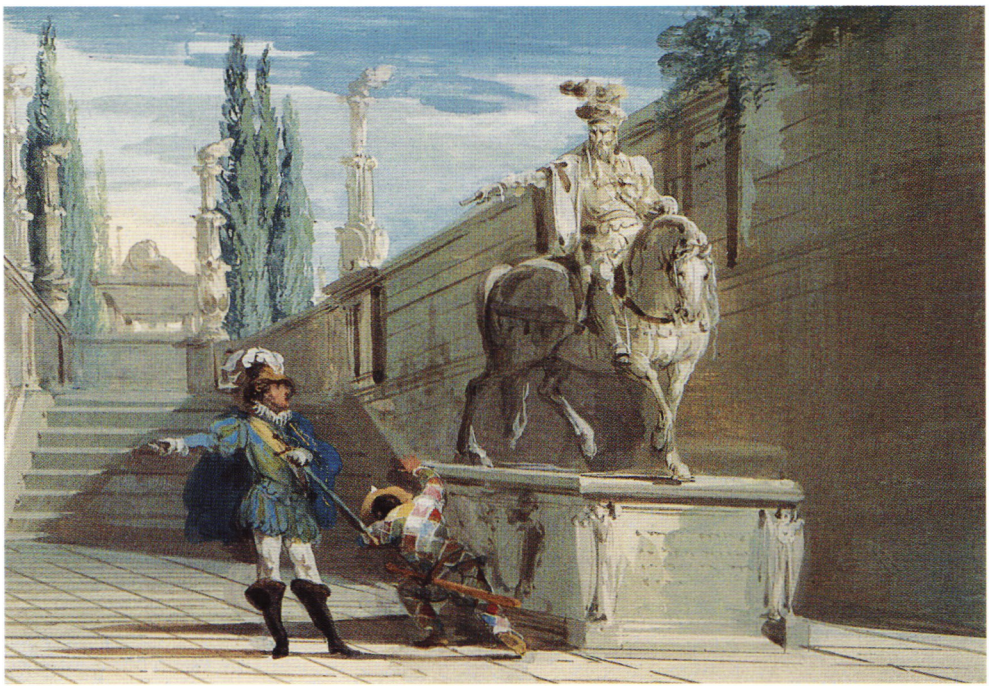
Il 30 maggio 1820 Lucy Elizabeth Vestris, moglie del coreografo Armand Vestris, debuttò "en travesti" al teatro Drury Lane di Londra nel ruolo del protagonista di *Giovanni in London*, uno spettacolo definito dall'autore, William Thomas Moncrieff, "a comic extravaganza"; in altre parole, una parodia del *Don Giovanni* mozartiano. L'azione incomincia dove l'opera finisce. Nell'Inferno Don Giovanni è convocato da Plutone che non lo vuole più nel suo regno: ha sedotto le Furie che stravedono per lui, e perfino la consorte di Plutone, rinominata "Prosperine", gli fa gli occhi dolci.
Via dunque, ed ecco Don Giovanni a Londra, «Emporio dei piaceri». Qui ritrova Leporello, sposato con Donna Anna che ha dato alla luce un bimbo, figlio di Don Giovanni (ma Leporello crede d'esserne il padre). Anche Zerlina è a Londra: vende frutta e verdura al mercato, ed è sfiorito quel suo grazioso «visetto d'oro». Leporello diventa il consigliere di Don Giovanni e gli spiega cosa deve fare per introdursi nell'alta società londinese: «bere, giocare, bestemmiare e mentire». Grazie a Leporello, Don Giovanni è invitato al grande ballo di Sir John English; la figlia di questi, Constantia, si innamora di lui e tenta di sedurlo. Una fuga dei due non riesce e Don Giovanni ha altre avventure: un duello, la prigione per debiti. Tornato libero, si trova davanti alla statua di Carlo I, che scambia per quella del Commendatore. Leporello ne approfitta per fingere che la statua parli ed esorti Don Giovanni a cambiar vita. Dal momento che la bella e ricca Constantia è sempre innamorata di lui e lo vuole sposare a tutti i costi, Don Giovanni si convince che ci sono al mondo sventure peggiori del matrimonio: il lieto fine lo consegna al ruolo (improbabile) di fedele e virtuoso marito.

Orlando Hodgson. «Madame Vestris as Don Giovanni», incisione (Milano, Civica raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»).

* Uno studio in argomento: Rachel Cowgill, *Regendering the Libertine; or, the Taming of the Rake: Lucy Vestris as Don Giovanni*, «Cambridge Opera Journal», March 1, 1998, pp. 45-66.

«Dramma giocoso» non significa affatto «opera comica», come è stato troppo sbadatamente affermato, quanto piuttosto un genere composito, che pur differenziandosi nettamente dall'aulico «dramma per musica» di ascendenza metastasiana, ne accoglie alcuni aspetti mediandoli con altri che si ricollegano a una tradizione non tanto *contenutisticamente* quanto *retoricamente* «comica». Se il «dramma per musica» è forzatamente condannato all'unicità del registro stilistico, quello «tragico», caratteristica del «dramma giocoso» è essenzialmente quella di poter accostare una pluralità di livelli retorici all'interno di una struttura che si caratterizza per una assai più grande flessibilità e libertà. Considerato da un punto di vista storico, il «dramma giocoso» è la risposta più progressiva e carica di futuro di fronte alla progressiva erosione dell'ideale eroico dell'«opera seria», fosse essa svolta secondo i dettami della tradizionale poetica italiana (legata alla lezione metastasiana) o secondo i nuovi canoni dell'opera «riformata» di Calzabigi e Gluck. In altre parole, quello che molti interpreti non hanno compreso pienamente, è che la trilogia depontiana di Mozart non costituisce un passaggio meccanico dal teatro tragico a un teatro comico sia pur segnato da una ricchissima gamma di sfumature tragiche – ma la rinuncia programmatica all'unità del registro stilistico «sublime» ed «eroico» che connotava l'opera seria. Se in *Idomeneo* Mozart aveva cercato di mediare in una grandiosa ancorché problematica sintesi le tradizioni della *tragédie lyrique* francese, dell'opera seria metastasiana e del dramma gluckiano sotto il segno unificante del livello «sublime», nella sua nuova stagione artistica opterà coerentemente e sistematicamente per un ideale drammatico basato su una sistematica modulazione e intersecazione dei generi e dei livelli stilistici; ricercando a suo modo una forma di «teatro totale» nel quale confluiscono e si confrontano tutti i generi e tutti gli stili: dall'esperienza sinfonica a tutta la tipologia teatrale e persino la tradizione della musica religiosa (senza la quale molte pagine del teatro di Mozart sarebbero inconcepibili), così come, al contrario, nella musica religiosa convergeranno le esperienze del teatro e del sinfonismo. Da questo punto di vista *Il flauto magico* – punto più alto dell'esperienza compositiva mozartiana – è bensì esteriormente un *Singspiel* e del *Singspiel* onora tutte le convenzioni, ma costituisce insieme l'esempio più impressionante di una gigantesca sintesi stilistica.

Sotto il profilo dei registri stilistici Mozart optò per tre parti «serie»: Don Ottavio, Donna Anna e il Commendatore (per il quale punto di riferimento furono probabilmente le solenni figure sacerdotali dei drammi gluckiani). Appena più sotto si colloca Donna Elvira, per la quale sia Mozart sia Da Ponte dovettero forse avere in mente, se non un personaggio borghese, almeno una figura meno «tragicamente» atteggiata rispetto a Donn'Anna: non è improbabile che, per questo ruolo, più forte abbia agito sul librettista la suggestione della tragicomica Elvira di Bertati-Gazzaniga. Mozart prese partito della libertà che gli consentiva un ruolo di «mezzo carattere» per farne un personaggio degno del suo modello, che è sostanzialmente l'Elvira molièriana, offrendole, come dice molto bene Fedele D'Amico, «un linguaggio musicale impulsivo, sensitivo, assai più nuovo rispetto alle tradizioni dell'opera seria che non quello di Donna Anna, e sempre teso a sovrastare quello degli altri, con l'accento di colei che veramente ha voluto riconoscersi nel suo seduttore, e perciò disperatamente tenta di raggiungerne la statura». Al registro «comico», con diverse sfumature, appartengono Leporello, Zerlina e Masetto. E da dire subito come Mozart e Da Ponte abbiano sistematicamente opera-



Giovanni Battista Bison. Le scene del *Don Giovanni* di Mozart a Trieste, Teatro Nuovo, 1842 (Trieste, Civico Museo Revoltella). In alto: «Loco chiuso in forma di sepolcreto. Statua del Commendatore.» Atto II: Don Giovanni invita a cena la statua del Commendatore. Leporello è rappresentato nelle vesti di Arlecchino: variante consueta nei teatri italiani dell'Ottocento. In basso: «Sala: una mensa preparata per mangiare.» Atto II: il Commendatore ha accettato l'invito e ingiunge a Don Giovanni di pentirsi; stranamente, entrambi sono seduti a tavola mentre Leporello-Arlecchino si nasconde dietro un mobile.

to, nei confronti del loro modello diretto e della tradizione, un'operazione di nobilitazione del registro più basso, sia per quanto riguarda la delineazione dei personaggi, sia per quanto concerne le situazioni. Se rimangono alcuni luoghi topici legati all'interpretazione «buffa» del *Don Giovanni*, completamente scomparso è il lazzo plebeo e canagliesco dei comici, sostituito da un umorismo più intellettualizzato e più sofisticato, che alle matrici popolari si limita ad alludere, senza sussumerle *in toto*, come altri contemporanei libretti d'opera, incluso quello del Bertati.

III. I travestimenti di Don Giovanni

Il personaggio di Don Giovanni non ha uno statuto stilistico definito e stabile. La sua natura proteiforme fa sì che egli occupi man mano gradi diversi dell'intera gamma retorica. Mozart utilizza anche l'oscillazione dei livelli stilistici per trasmetterci il senso della sua natura basata sul movimento (in contrasto con la granitica immobilità espressiva della statua). Don Giovanni non «è», quanto piuttosto «diviene» di continuo, come Mozart ci avvisa sin dalla Sinfonia, la cui Introduzione è occupata interamente dalla epifania accecante e terribile – eppure perfettamente statica, immobile – del Giustiziere divino; mentre l'«Allegro», in forma di sonata, costituisce un ritratto in movimento del suo antagonista, il Dissoluto punito, reso attraverso una struttura di scattante energia dinamica che si espande turgidamente sino a un massimo di tensione per sprofondare alla fine misteriosamente – facendo saltare la struttura architettonica e tonale della ricapitolazione – nel silenzio e nel buio della prima scena, la scena della violenza e dell'assassinio. Don Giovanni recita sul gran teatro del mondo e recita sulla scena, e dell'attore porta con sé l'insopprimibile tensione verso la menzogna, il travestimento, la maschera. Come un camaleonte, si adegua di volta in volta al tono dei suoi antagonisti e al carattere della situazione: può essere violento e plebeo con Leporello e Masetto; usare toni di galanteria idillica nel quasi campestre (ma intimamente diabolico) duetto con Zerlina (salvo cercare di violentarla poco dopo), assumere i modi (oltreché gli abiti) di Leporello nella serenata notturna che egli intona sotto le finestre di Donna Elvira; può essere titanico nel confronto finale con il Commendatore, quasi volesse impossessarsi – nel confronto impossibile e disperato – di un tratto della sua personalità.

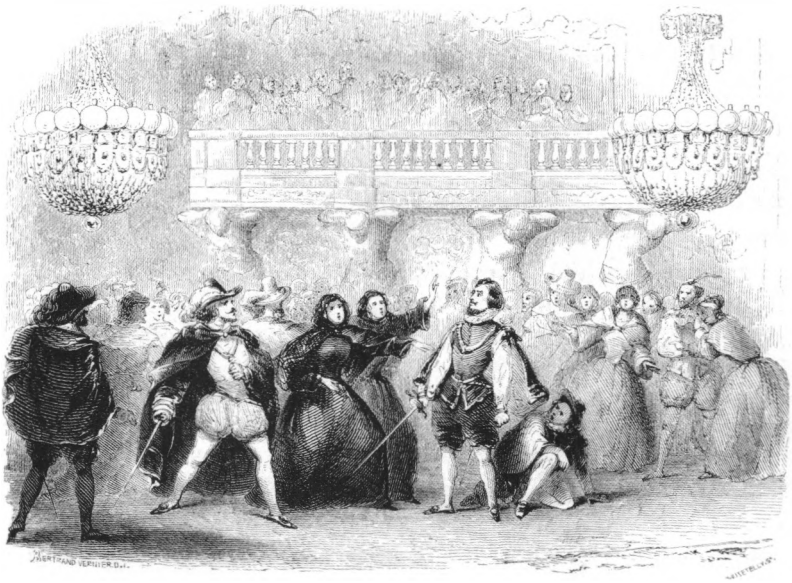
Proprio attraverso una casuale smagliatura di questo quasi perfetto sistema di dissimulazione (una sfumatura del tono di voce!) Donn'Anna riconosce improvvisamente l'assassino del proprio padre. Quando Don Giovanni è finalmente se stesso (in «Fin ch'han dal vino», ad esempio, o nella prima parte del Finale Secondo), il suo canto ha una frenesia e una violenza che negano al personaggio la dignità dello stile «eroico» dell'opera seria, dal quale, propriamente, è escluso.

Per tutto il resto dell'opera Don Giovanni sembra sempre occultare la propria personalità dietro una maschera, la maschera appunto dell'attore. Osserviamo tra parentesi che fu proprio questa sostanziale renitenza della figura del Don Giovanni mozartiano a presentarsi sotto una prospettiva univoca, la sua resistenza a farsi chiudere in una definizione precisa, ad affascinare tanto il pensiero romantico, e a sollecitare la ricerca, sotto quella maschera, di volti anche del tutto differenti o addirittura divergenti

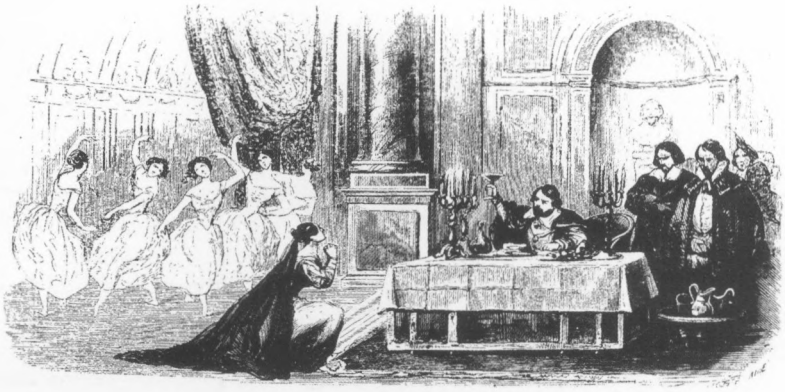
da quello ipotizzato da Mozart e Da Ponte. E si comprende come qualche esegeta possa essere stato indotto a sostenere addirittura la non esistenza concreta di Don Giovanni; che non sarebbe un carattere determinato, quanto piuttosto la proiezione delle pulsioni negative dei protagonisti, la concretizzazione del loro impulso al male. L'ombra di Don Giovanni – secondo questa interpretazione – prende consistenza e si aggira per la scena solamente quando viene evocata dal negativo che alberga in ciascuno dei protagonisti. In questa prospettiva il camaleontismo di Don Giovanni, al quale accennavo, cambierebbe totalmente di segno; poiché non lui si impossesserebbe dei tratti delle proprie vittime, quanto queste stesse proietterebbero come in uno specchio, secondo un procedimento ben noto alla psicoanalisi, il Don Giovanni che è in loro. Interpretazione suggestiva, ma senz'altro troppo lontana dalla concretezza storica dell'*eidos* mozartiano e, in definitiva, sviluppo estremo della idealizzazione romantica dei personaggi.

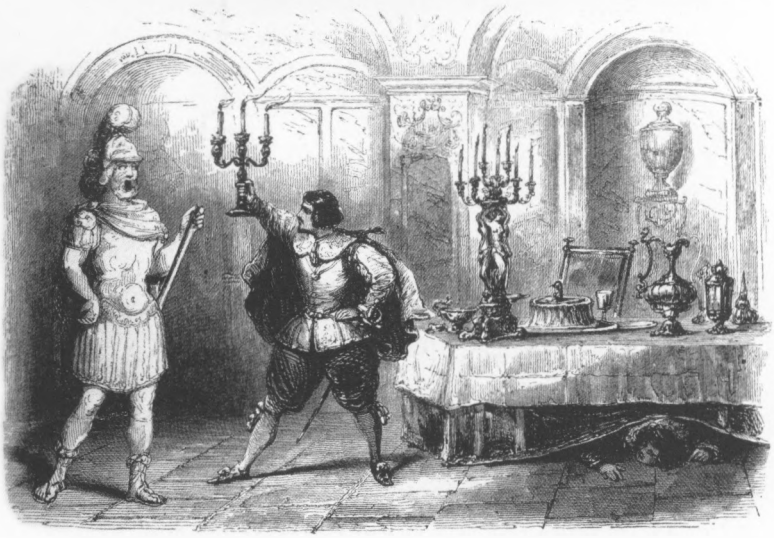
I travestimenti di Don Giovanni interessano qui all'interno del sistema di dissimulazione cui si è accennato. Non desta meraviglia che nel primo dei due, quello attraverso il quale l'opera ha inizio, Mozart non trasmetta alcun segnale particolare che sotto gli abiti di Don Ottavio si celi il *vilain* pronto alla violenza e al delitto. Propriamente non ne ha il tempo: gli sarebbe forse stato possibile se la scena, anziché dal suo epilogo drammatico e sanguinoso, fosse stata affrontata dall'inizio, dall'approccio del falso Don Ottavio con Donn'Anna (come più tardi con il doppio travestimento di Don Giovanni e Leporello sotto le finestre di Donna Elvira). Ma noi conosciamo il preludio del dramma solo attraverso le parole di Leporello, che non ha dubbi, e fa male, su quanto è avvenuto («Due imprese leggiadre: / Sforzar la figlia ed ammazzare il padre») e più tardi del grande recitativo di Donn'Anna (la cui versione – da Hoffmann in poi – è sembrata a molti, ingenerosamente, sospetta). Quando gli eventi precipitano, gli abiti di Don Ottavio sono solo d'impaccio a Don Giovanni, come più tardi i suoi per il povero servo braccato. Egli è ormai se stesso e – secondo il proprio stile – fa propri i modi di Donn'Anna, riprendendone in imitazione stretta le figure che ella grida nella disperata concitazione, al punto di riutilizzare all'inizio del terreo Andante che segna la morte del Commendatore la versione minore dell'inciso che poco prima segna la parte più drammatica del precedente concertato (bb. 101 segg.: «Come furia disperata / ti saprò perseguitar»; bb. 177 segg. sulle parole: «Ah, già cade il sciagurato / affannosa e agonizzante...»); e poi quelli dello stesso Commendatore. In effetti la minaccia fatale «Misero, attendi, se vuoi morir» assume una solennità quasi oracolare, che sposta su una tonalità propriamente metafisica il dialogo tra i due personaggi, costituendo un degno preannuncio del tono sublime sul quale avverrà il loro estremo confronto alla fine dell'opera.

Il terzetto tra Don Giovanni, Leporello e Donna Elvira (II, 2) conduce ancor più direttamente alla problematica della maschera nella musica di Mozart. Il delicatissimo «Andantino» sul quale Donna Elvira intona il suo canto solitario alla finestra mentre «si fa notte a poco a poco» suona, nei suoi valori strettamente musicali – nel pulsante palpitare delle note ribattute degli archi e nelle tenerissime figurazioni dei legni e dei corni – una smentita delle parole che vi sono sottese: «Ah, taci ingiusto core / Non palpitarmi in seno! / È un empio, è un traditore / È colpa aver pietà». La musica di Mozart, in altre parole, smaschera, al di là del significato letterale delle sue parole, il senti-



Incisioni che illustrano
Don Giovanni di Mozart in:
Les Beautés de l'Opéra ou Chefs-d'oeuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres sous la direction de Giraldon avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles,
Paris, Soulié éditeur, 1845
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).
In alto a sinistra: H. Robinson.
Henriette Sontag interprete di Donna Anna a Parigi,
Théâtre-Italien, nel 1829.
Nel 1828 aveva cantato allo stesso teatro nel ruolo di Zerlina.
In alto a destra: E. L. Wall.
Don Giovanni e Donna Anna all'inizio dell'atto I.
A sinistra: B. Vernier.
La scena finale dell'atto I.
Don Ottavio, Donna Anna, Donna Elvira, Don Giovanni, Leporello.





Lacoste Aîné.
La cena di Don Giovanni nell'atto II.
In alto a sinistra: *Don Giovanni nel sepolcro presso la statua del Commendatore*; a destra: un gruppo di danzatrici (non previste nello scenario originale), Donna Elvira, Don Giovanni, Leporello e i suonatori.
Al centro: B. Vernier.
Il Commendatore e Don Giovanni nell'atto II.
A sinistra: B. Vernier.
Il Commendatore fa precipitare Don Giovanni.

mento di amore che palpita ancora nel cuore di Donna Elvira per l'uomo che l'ha sposata, l'ha abbandonata, l'ha tradita e si appresta ad oltraggiarla. Tanto che Don Giovanni può impossessarsi – per la citata tendenza al camaleontismo sopra sottolineata – della sua stessa melodia per la sfrontata dichiarazione d'amore: «Elvira, idolo mio!». Che Donna Elvira si serva a sua volta, per dar voce alla propria commozione e al proprio smarrimento, della melodia semicircolare – esattamente a forma di tagliola – introdotta poco prima da Leporello e Don Giovanni, sta significare la sua resa totale alla trappola tesagli dal libertino. Il quale accenna a questo punto, com'è noto, una serenata («Discendi, o gioia bella!») che suona come un preannuncio di quella che di lì a poco intonerà sotto il balcone della cameriera di Donna Elvira, dopo averla lasciata nelle mani impacciate di un imbarazzato Leporello. Le somiglianze sono tuttavia più apparenti che reali: i versi sono in questo caso settenari – come tutti quelli del terzetto – e non endecasillabi, la struttura della frase è fortemente irregolare, manca la presenza caratterizzante del mandolino; infine la sezione della serenata occupa una posizione strutturalmente dinamica all'interno del terzetto (la parte B in do maggiore di una struttura A-A'-B-A", dove A è in la maggiore). Rimane indubbio tuttavia che Mozart ha voluto in qualche modo anticipare la successiva Canzonetta destinata alla cameriera di Donna Elvira, quasi a sottolineare, in Don Giovanni, il gusto sadico di segnalare in qualche modo alla stessa Donna Elvira l'ignobile burla organizzata a suoi danni. Ma Donna Elvira, accecata dall'amore, è sorda a ogni avvertimento, così come lo è del resto, in altra forma, Don Giovanni rispetto ai tanti sparsi sul suo cammino dalla grazia divina in quella fatale giornata, che dovrebbero spingerlo a «cangiar vita». Quando rimarrà sola con Leporello mascherato da Don Giovanni (in una sezione nella quale l'opera stessa, come il libertino, sembra incanaglirsi), Donna Elvira sarà del tutto insensibile al fatto che egli si esprima in termini retoricamente «comici», da vera «parte buffa», che dovrebbero rivelarle la sua vera identità:

Donn'Elvira
(a Leporello, scambiandolo per Don Giovanni)
Dunque creder potrò che i pianti miei
Abbian vinto quel cor? Dunque pentito
L'amato Don Giovanni al suo dovere
E all'amor mio ritorna?...

Leporello
(alterando la voce) Sì, carina!

Donn'Elvira
Crudele! Se sapeste
Quante lagrime e quanti
Sospir voi mi costate!

Leporello
Io, vita mia?

Donn'Elvira

In alto, a sinistra: Maleuvre. *Adolphe Nourrit nel ruolo di Don Giovanni all'Opéra di Parigi*, 10 marzo 1834. Incisione colorata (Milano, Civica raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»). A destra: Fanny Corbeaux. *Emma Albertazzi interprete di Zerlina*, 1837 (Milano, Civica raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»).
In basso, a sinistra: *Fanny Persiani nel ruolo di Zerlina a Londra*, Covent Garden, 1838. Litografia colorata (Londra, Victoria and Albert Museum, Theatre Museum). A destra: A. Morlon. *Jean-Baptiste Faure*, litografia (Milano, Civica raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»).
Don Giovanni (*Don Juan* nella versione francese) fu più volte rappresentato all'Opéra di Parigi nel corso dell'Ottocento.

Voi.

Leporello
Poverina! Quanto mi dispiace!

Donn'Elvira
Mi fuggirete più?

Leporello
No, muso bello.

Donn'Elvira
Sarete sempre mio?

Leporello
Sempre.

Donn'Elvira
Carissimo!

Leporello
Carissima! (La burla mi dà gusto!)

Leporello
Mio tesoro!

Leporello
Mia Venere!

Donn'Elvira
Son per voi tutta foco!

Leporello
Io tutto cenere.

Se Leporello dimentica o è incapace di adeguarsi al nuovo ruolo (che tuttavia, com'egli stesso confessa, gli «dà gusto»), ben più scaltro si mostra Don Giovanni nella serenata alla cameriera. Come ha dimostrato Wolfgang Osthoff, Da Ponte ha elaborato la Canzonetta nello stile di una villotta veneziana, adeguandosi sia nel tipo di verso (l'endecasillabo), sia nella generale struttura formale, al modello popolare veneto. Mozart ne ha secondato le intenzioni accentuando nell'intonazione la struttura popolareggiante del testo, che si attaglia, appunto, al travestimento e al camaleontismo di Don Giovanni; egli si appropria infatti di un modulo stilistico adatto alla situazione sociale del proprio servo. In *Don Giovanni* la maschera è lo strumento con il quale il protagonista cela agli altri (e in definitiva anche a se stesso) la propria identità per moltiplicare il proprio io in una miriade di volti corrispondenti almeno alle cifre del catalogo diligentemente aggiornate da Leporello. Nella cosiddetta «Aria dei comandi» («Metà di voi qua vadano...») i panni di Leporello valgono a portare in superficie la componente di violenza e di malvagità da brigante da strada che alberga nell'animo di Don Giovan-

ni, in un episodio «d'azione» del tutto appropriato a un personaggio retoricamente «basso».

IV. I «ruoli seri»

Al contrario, nel clima retorico dell'opera seria sono completamente immersi Donn'Anna e Don Ottavio: se gli esegeti mozartiani fossero stati più aderenti al concreto sistema di segni sotteso all'interpretazione che del *Don Giovanni* diedero Mozart e Da Ponte, si sarebbe evitata la produzione di molta cattiva letteratura e – soprattutto – non si sarebbero proposte interpretazioni fuorvianti dell'opera. Questo processo iniziò in Germania, a partire dal Romanticismo (da Hoffmann, in sostanza), una stagione nella quale le convenzioni stilistiche dell'opera seria settecentesca di ascendenza italiana erano non soltanto non più comprese ma esplicitamente rifiutate; Mozart, d'altra parte, era visto sempre più come il fondatore dell'opera nazionale tedesca e si capisce come vi fosse qualche remora ideologica a conferire il giusto peso non solo al suo debito verso l'Italia, ma a considerare correttamente gli elementi linguistici che solo alla luce di quella tradizione potevano (e possono) essere letti correttamente.

Per quanto concerne Don Ottavio, il personaggio più frainteso, non vi è dubbio che sin dal libretto il suo registro linguistico è quello di una parte seria di un dramma per musica metastasiano. Che a noi questo linguaggio suoni impacciato o addirittura falso e che la sua iperstilizzazione sia accentuata dal tono esplicito e dalla sanguigna presenza scenica di altri personaggi, a cominciare ovviamente da Don Giovanni, è una questione che ha a che fare più con il problema della ricezione dell'opera che con la sua sostanza espressiva. (Occorre ricordare – in questo contesto – l'analogo problema della ricezione di un capolavoro come *Così fan tutte*, che pure ebbe un'eclisse quasi totale di circa un secolo?) Di fronte a una delle arie più soavemente ispirate del teatro mozartiano, «Dalla sua pace», o all'altra poco meno alta, «Il mio tesoro intanto», molti critici storcono il naso; trovano il testo manierato, la proiezione scenica e l'attitudine morale del personaggio sdilinquita, e la musica certamente non paragonabile ad altre pagine dell'opera. Ciò che per Mozart e Da Ponte e per i loro spettatori un tale linguaggio connotava era un modello di aristocratica virtù e di nobilissima disposizione etica, sanzionata da migliaia di esempi trasmessi dalla tradizione dell'opera seria (anche mozartiana, naturalmente): e gli stessi valori coglie immediatamente chi a quel linguaggio e a quelle convenzioni è aduso e si è intimamente convinto – nello sforzo di adeguazione storicistica all'intuizione originale – che nessuna opera d'arte si può leggere correttamente al di fuori del contesto culturale e morale nel quale è stata prodotta. Vien da chiedersi perché ci siano tante remore a prendere sul serio la figura di Don Ottavio, così come sul serio la prese Mozart. Egli non solo si adegua al linguaggio e al comportamento dell'eroe tragico metastasiano, ma ne condivide l'intimo atteggiamento morale. La sua tanto criticata indecisione a reagire in prima persona ai misfatti di Don Giovanni, lo apparenta a Tito: come il grande imperatore, non solo egli è clemente, ma è altresì, per così dire, intimamente garantista. Dapprima si rifiuta di credere che sotto le vesti dell'aristocratico cavaliere si celi il dissoluto e l'empio; infine – avutane la prova inconfutabile – lascia alla giustizia il compito di comminare la giusta pena. Fedele alla

scelta stilistica di fondo, Mozart conferisce a questo ruolo due grandi arie di carattere assolutamente statico, ciascuna delle quali declina moduli rigidamente simmetrici, entrambe ampiamente aperte alle lusinghe del tradizionale vocalizzo espressivo di ascendenza italiana. Accusare il musicista nell'uno e nell'altro caso di scarsa capacità drammatica, significa non comprendere che egli ha voluto fare volutamente di Don Ottavio l'anti-Don Giovanni, anche sul piano squisitamente musicale. Tra i due opposti e contrapposti principi della fremente vitalità amorale e della granitica, superumana incarnazione del principio etico, Don Ottavio sta esattamente al centro: rappresenta l'ideale tutto settecentesco di uomo probo, che tenta di contrapporre i valori interpersonali fondati sulla comprensione, la solidarietà e l'affetto e quelli dell'ordinato consorzio civile, garantiti dalla legge, alla nichilistica distruzione operata dal libertino e dall'ateista. Rispetto alle riserve di tanti esegeti, sarebbe più opportuno affrontare la questione critica da un altro punto di vista, ancora una volta aderente alla concretezza del linguaggio musicale mozartiano. Il vecchio stile tragico di ascendenza italiana (che non investe solo il parametro musicale, bensì quello linguistico, quello dello stile vocale e quello gestuale) e che è legato a una precisa ideologia del teatro, di segno razionalistico, ottimistico e celebrativo, si mostra ìmpari, suona oggi astratto ed esangue rispetto ai gesti sanguigni, alla concretezza e al realismo degli altri registri espressivi: come nei ritratti di famiglia di Goya i volti degli aristocratici impallidiscono di fronte ai tratti frementi di volontà di emancipazione e di riscatto della servitù. In qualche modo lo stile serio è la voce di un mondo che sta per essere travolto dalla storia, di fatto ormai incapace di controllare e difendere una realtà che si muove in direzioni divergenti rispetto a premesse razionali e morali già ritenute immutabili. Don Ottavio non rappresenta affatto una zona artisticamente sorda del *Don Giovanni*: al contrario, se colto nella giusta prospettiva, sottolinea la straordinaria forza di verità del linguaggio mozartiano, la sua capacità di critica ideologica e sociale.

È indubbio che Don Giovanni lasci dietro di sé, insieme allo sgomento, un senso misterioso e pure fortissimo di attrazione, che affascina Leporello (il quale da quell'ideale di vita dissipata e senza freni è intimamente conquistato, al di là dei ricorrenti sussulti della coscienza), di Zerlina (nella quale – come ha visto bene Adorno – la sensualità si unisce al desiderio di emancipazione sociale) e che sopravvive sino all'ultimo nonostante il tradimento, le offese e le umiliazioni crudelissime in Donna Elvira, trasformandosi a poco a poco da impulso egoistico in volontà di salvazione. È chiaro altresì che, come in tutte le grandi opere d'arte, nel *Don Giovanni* non vi è – non vi può essere – una rappresentazione manichea della realtà. Si potrebbe anzi dire che l'opera fu scritta pescando nel fondo torbido del Don Giovanni che alberga nell'animo di ciascuno di noi. Nel profondo dualismo che divide l'anima mozartiana dovette balenare, senza dubbio, il fascino per una vita giocata spavaldamente come una grande danza senza alcun ordine, l'attrazione per un erotismo sottratto a qualsiasi remora morale e vissuto come spensierata e dolcissima ebbrezza dei sensi (Zerlina è qui emblema di questo sentimento, che ricorre ciclicamente nelle tre opere dapontiane); dovette forse anche sentire il senso di costrizione mortale e di glaciale freddezza che aleggia intorno alla figura e alle parole fatali del Commendatore. Da che parte stia Mozart (il Mozart delle musiche massoniche, del *Flauto magico*, del *Requiem*) non è lecito dubitare. Lo si comprende anche dalla parabola sentimentale e morale che vive – nella sua musica –

A sinistra: A. Morlon. *Jean-Baptiste Faure nel ruolo di Don Giovanni a Parigi*, Opéra, 1875. Litografia (Milano, Civica raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»). I figurini degli abiti per questa edizione erano stati ideati da Alfred Albert.
A destra: *Jean-Baptiste Faure nel ruolo di Don Giovanni a Parigi*, Opéra, 1875. Fotografia (Londra, Victoria and Albert Museum, Theatre Museum). La fotografia corrisponde perfettamente alla litografia di Morlon. Tale quale è il costume di scena, molto simile l'atteggiamento gestuale del cantante: tanto da far pensare che il disegnatore abbia derivato la litografia dall'immagine fotografica.

Un gruppo di interpreti di *Don Giovanni* (*Don Juan*) all'Opéra di Parigi, 1875. Litografie colorate (Milano, Civica raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»). In alto a sinistra: Pauline Gueymard (Donna Elvira). In alto a destra: Caroline Miolan Carvalho (Zerlina). In basso: Pierre Gailhard (Leporello).

Donn'Anna, un personaggio che si prestava ovviamente a un'interpretazione tanto più vibrante ed efficace, sul piano drammatico, rispetto a Don Ottavio. In Donn'Anna la volontà di vendetta (o meglio si direbbe la disperata sete di giustizia) ne fa per buona parte dell'opera una creatura capace anche di dolcissimi abbandoni, ma fremente di dolore e di sdegno, tutta tesa a identificare e a punire colui che ha barbaramente gettato nella sua esistenza le tenebre della violenza e della morte, che l'ha tolta dallo stato edenico della giovinezza e dell'innocenza. Sino a che, immediatamente prima della catastrofe finale, in una scena nodale (II, 13) della quale moltissimi commentatori, da Berlioz a Dallapiccola – del tutto sordi all'interpretazione mozartiana della vicenda, forse perché affezionati a una propria privatissima idea dell'opera e della drammaturgia musicale – lamentano la presenza o addirittura auspicano l'eliminazione, subisce, in un tenerissimo colloquio con Don Ottavio e nella successiva aria di congedo, una sorta di trasformazione interiore: come se accettasse, sottomettendosi religiosamente al volere del Cielo, il mistero del male. Il far proprio nel suo sublime Rondò «Non mi dir, bell'idol mio» i tratti stilistici peculiari della parte di Don Ottavio, suona quasi un dolcissimo abbraccio all'amato, un'accettazione totale della sua visione del mondo. La staticità della grande struttura lirica italiana e la progressiva intensificazione della grande coloratura virtuosistica rendono davvero – meglio di qualsiasi parola – il senso di una trasfigurazione finale del personaggio.

V. Don Giovanni e gli altri

È stato osservato che tutti i personaggi che ruotano intorno a Don Giovanni non avrebbero senso senza la sua presenza. Si potrebbe legittimamente osservare il contrario; senza il proprio servo, al quale lo lega un rapporto di sopraffazione, ma anche una sottile forma di esibizionismo narcisistico, senza le Donne Anne, le Donne Elvire, le Zerline da sedurre, possedere e ingannare, i Don Ottavi e i Masetti da umiliare e strapazzare, Don Giovanni sarebbe finito. Mozart ci dice anche altro: il rapporto che egli instaura con i propri antagonisti è un rapporto ìmpari, nel quale egli è destinato comunque ad avere la meglio. Nel Finale Primo sembra che egli stesso – accecato dall'impulso irresistibile a possedere comunque Zerlina – firmi la propria condanna e non abbia più scampo; il sipario cala su Don Giovanni smascherato e assediato, chiuso in un angolo, come una belva braccata. Ma all'inizio dell'Atto secondo, eccolo di nuovo, nel pieno della sua spavalda energia, prendersi gioco dello sdegnato e spaventatissimo Leporello («Eh via, buffone, non mi seccar!») e a macchinare, subito dopo, l'infame doppio sfregio a Donna Elvira (il progetto di farla possedere da Leporello, mentre lui stesso possiederà la sua cameriera). L'idea che nulla possa la giustizia degli uomini contro colui che sembra incarnare una forza negativa propriamente superumana, è ribadito subito dopo attraverso lo scacco subìto da Masetto, giocato e percosso da Don Giovanni, e soprattutto dalle successive, intriganti scene 7-9. Qui l'azione si svolge in un «Atrio terreno oscuro in casa di Donn'Anna», quasi si volesse evocare di nuovo il palazzo del Commendatore nella stessa inquietante atmosfera notturna. Un falso Don Giovanni (in realtà Leporello che indossa i suoi abiti, in compagnia di Donna Elvira, che ignora ancora l'inganno) è sorpreso da Don Ottavio, Donn'Anna, Zerlina e Maset-

Anonimo. *Don Giovanni e la statua del Commendatore*, bozzetto per un teatro non identificato, ca. 1865-70 (Novara, Museo Civico, Collezione teatrale Conte Caccia di Romentino). La scena era certamente pensata per un teatro italiano perché Leporello indossa il costume e la maschera di Arlecchino. Si potrebbe proporre il Carcano di Milano, dove *Don Giovanni* fu rappresentato nel 1866.

to. Contro ogni previsione e contro ogni regola, Mozart conferisce al grande sestetto che scaturisce da questo incontro la forma di un vero e proprio finale d'atto. Un falso «finale» è un gesto retorico fortissimo, tanto più efficace quanto più stride rispetto all'orizzonte di attesa degli spettatori. Anche se è possibile che la struttura originaria del *Don Giovanni* fosse in quattro atti (nel quale caso il sestetto avrebbe avuto la funzione di finale terzo), è indubbio che Mozart abbia voluto dare rilievo del tutto particolare a un elemento che costituisce il filo conduttore della parte centrale dell'opera, nella versione definitiva che alla fine è quella che vediamo – tra il Finale primo e il Finale secondo (e che darebbe coerenza anche alla struttura librettistica, sollevando la prima parte del secondo atto dalle ricorrenti accuse di vuota e antidrammatica divagazione). L'elemento su cui Mozart vuole puntare il dito, è di nuovo l'inafferrabilità di Don Giovanni, la sua diabolica capacità di eludere la caccia che gli danno gli altri protagonisti. Liberatosi quasi magicamente dopo il Finale primo, beffati successivamente Masetto e i suoi amici, lascia ora nelle mani dei suoi inseguitori un guscio vuoto: il proprio mantello abitato dal suo servo, che per parte propria si pente, chiede pietà e – da bravo doppio del padrone – scompare nell'oscurità con una sorta di sberleffo finale, lasciando allibiti gli astanti. Mi sono sempre chiesto perché mai, tra le carte del vecchio e ormai stanco Casanova, che aveva assistito a Praga, confuso tra il pubblico, alla prima rappresentazione del *Don Giovanni* di Mozart, sono stati trovati due fogli con una rielaborazione di questa sola scena dell'opera. Apparentemente l'intento – come ha bene sottolineato Macchia – è quello di esasperare la comicità di Leporello e di risolvere la scena in una tonalità buffonesca. Ma perché toccare proprio e solo questa scena? Casanova aveva forse compreso il carattere nodale di questo momento dell'azione, compreso che questa era l'ultima beffa possibile per il *burlador*, che di lì a poco avrebbe varcato la soglia fatale del cimitero e si sarebbe trovato di fronte a un altro antagonista, l'unico capace di frenare, una volta per sempre, il corso dei suoi «piacevoli progressi»? Aveva avuto forse un sussulto quando nello scatenato «falso finale» sbocciano improvvisamente e misteriosamente, intonate da tutti i personaggi meno che da Leporello, otto battute di polifonia a cappella, che il Jouve definisce una «sorta di strana isola piena del battere di ali religiose»? Si era insinuato per un istante anche nel suo animo il pensiero di una giustizia superiore che nessuno, neanche un Don Giovanni, riuscirà a eludere?

VI. Una catarsi finale?

È impressionante rilevare quante volte Mozart schiuda nell'opera il sipario su una dimensione ulteriore e terribile che a tutti appare fuorché all'occhio opaco, accecato dalla furia di vita, dalla libidine di esistenza del protagonista: il senso quasi carnale della morte alla fine del duello con il Commendatore, il terzetto delle maschere funebri nella scena della festa, con l'incredibile gioco di prospettive – risolto con il suggestivo effetto di spazialità delle diverse fonti sonore – tra il buio della notte e l'interno del palazzo di Don Giovanni; la scena del cimitero e il dialogo metafisico con la statua, e il finale, naturalmente. Don Giovanni è cieco e sordo. Non uno degli avvenimenti che Da Ponte (libertino ma non immemore dei suoi studi giovanili di teologia morale nel semi-

nario di Ceneda) ha puntigliosamente sparso nel libretto giunge al suo orecchio. Nemmeno l'ultimo segno della grazia (che riporta a uno dei nuclei teologici dell'interpretazione secentesca della vicenda), l'appello straziato di Donna Elvira («Che vuoi, mio bene?» «Che vita cangi.» «Brava!») scalfisce in Don Giovanni l'illusione che l'esistenza è un fiume che scorre ancora gonfio di acque e che c'è ancora tempo.

Dopo che la statua del morto ha stabilito che il tempo è finito e ha schiacciato con il suo piede di pietra Don Giovanni, sprofondandolo "tra fumo e fuoco" nell'abisso dell'inferno, un gioioso re maggiore annuncia che lo spettacolo sta per terminare. La sensazione che l'attacco vigoroso del «Tutti», nella sua anodina convenzionalità produce, è quella di un immenso vuoto. E questa sensazione di vuoto emerge palpabilmente dagli interventi di ciascun personaggio, così come dalle pur vigorose puntualizzazioni accordali dell'insieme, come se la macchina musicale girasse, questa volta, a vuoto. E non si saprebbe dire se ciò sia prodotto dal terrore che ciascuno ha di essere stato toccato dalla mano viscida del male o dalla speranza trepida e smarrita di essere stato carezzato dall'ala della grazia. Per l'ennesima volta un episodio d'insieme del *Don Giovanni* non stabilisce un'unità, ma sancisce la disunione di una pluralità di destini che proseguono attoniti ciascuno per la propria strada.

Risolvendo come di dovere la gigantesca dissonanza della scena precedente nella consonanza d'obbligo, Mozart – com'è suo costume nella trilogia dapontiana – calca sin troppo la mano sugli aspetti più corrivamente istituzionali del «finale d'opera». Attraverso lo straniamento prodotto dall'irruzione della convenzione, Mozart ci richiama con forza al nostro ruolo di spettatori e ci trasmette – senza darlo a vedere – un ultimo brivido. Non sono, come nel *Flauto magico*, i raggi del sole a fugare le tenebre della notte in un accecante bagliore cosmico: è piuttosto un artificioso effetto di luce sul palcoscenico del teatro. Nella lotta titanica, superumana, tra il principio etico e la sua negazione, che è anche il trionfo della morte sulla vita, mentre si snodano nella struttura razionale e rassicurante del fugato le parole un po' ebeti dell'«antichissima canzon», si appanna l'efficacia dell'*exemplum*, del monito implicito alle tradizionali «moralità». Attraverso lo sguardo smarrito dei sopravvissuti Mozart ci trasmette – pur al di sotto dello sfavillio delle trombe e del solenne rullare dei timpani di prammatica – quasi il rovello di un dubbio, il senso di un'angoscia segreta, che sembra incrinare un principio fondamentale della sua visione del mondo: l'insopprimibile diritto naturale di ciascuna creatura alla felicità.*

* Alcuni problemi accennati in questo scritto sono stati più ampiamente trattati dall'autore in altri saggi: *Mozart, la maschera, il teatro*, Relazione al Convegno su «Mozart e la tradizione teatrale veneta», Venezia, Istituto Tedesco di Studi Veneziani, 7/9 settembre 1991; *Polistilismo e polilinguismo in Mozart*, in *Convegno mozartiano in occasione del secondo centenario della morte (Roma, 13-14 novembre 1991)*, Roma, 1993 (Atti dei Convegni Lincei, 98).

Gaston Noury. La celebrazione del centenario di *Don Giovanni* all'Opéra di Parigi. Tavola nel periodico «Il Teatro illustrato», dicembre 1887 (Torino, Civica Biblioteca Musicale «Andrea Della Corte»).

Max Slevogt. *Ritratto di Francisco d'Andrade*, celebre interprete mozartiano, nel ruolo di Don Giovanni, 1912 (Berlino, Nationalgalerie).

Don Giovanni e il teatro di regia: riflessioni su un'unione celeste (o infernale)

David Levin

Sembrerebbe che *Don Giovanni* e il teatro di regia siano fatti l'uno per l'altro: vediamo spesso Don Giovanni comportarsi come un regista nel corso dell'opera mozartiana. Mi sorprende infatti di non aver ancora trovato una produzione dell'opera in cui il personaggio è trasformato in regista di teatro. Quello che più ci si avvicina è forse il film *Don Giovanni: la vendetta di Leporello* di Barbara Willis Sweete, distribuito nel 2000 dalla Rhombus Media, un'inventiva compagnia di produzione canadese. Nel film Leporello (Dmitri Hvorostovsky) è un produttore che presenta un film sulle imprese di Don Giovanni a un pubblico composto dalle sue vittime inclusi Donna Anna, Donna Elvira e Masetto, i quali ovviamente compaiono pure nel film che stanno guardando. Hvorostovsky, fra l'altro, interpreta anche la parte di Don Giovanni nel film dentro il film. Il tutto è un guazzabuglio piuttosto divertente. Sweete sembra aver colto un aspetto importante dell'opera: dopo tutto, se il fato del Don è chiaramente compiuto, non sappiamo che succederà a Leporello e agli altri. (In *Don Giovanni all'inferno* di G. B. Shaw si reincontrano tutti nell'aldilà.) Nel film di Sweete, Leporello e gli altri sopravvissuti si ritrovano come membri di un gruppo di autoanalisi in un presente senza tempo, per riesaminare le imprese di Don Giovanni nel tentativo di scoprire qual è il suo segreto.

Di sicuro parte di questo segreto deriva dall'immaginazione teatrale di Don Giovanni. E con ciò non intendo solo quella del cantante, ma piuttosto l'acume prettamente teatrale del personaggio. Non appena si imbatte in Zerlina e Masetto e i loro invitati alla festa di nozze (atto I, scena 8), comincia a riorganizzare la scena: manda via gli invitati e soprattutto lo sposo in modo da poter improvvisare una scena amorosa con la nuova amata. Da bravo regista Don Giovanni è un maestro dell'improvvisazione. Non solo qui con Zerlina, ma anche quando la situazione si va deteriorando, come ad esempio quando Elvira arriva inaspettatamente, senza essere stata invitata e quasi sempre al momento più inopportuno, o quando Masetto arriva con una truppa di *vigilantes* (atto II, scena 2) per vendicarsi delle sue schermaglie amorose con la fidanzata. Qui Don Giovanni immediatamente riprende il controllo degli eventi: manda i *vigilantes* in un'altra direzione per poi prendere a botte l'ignaro Masetto. La sua aria «Metà di voi qua vadano» conferma questa sua immaginazione scenica. Tale *verve* teatrale – la capacità non solo di controllare gli eventi scenici ma anche di inventarli e riorganizzarli – è l'elemento dominante del personaggio di Don Giovanni. Come James Bond, l'altra ver-

sione, forse più moderna, di un eminente *metteur-en-scène*, Don Giovanni è sempre in grado di salvarsi dalle catastrofi, facendo in modo che tutti, specialmente le donne, si pieghino al suo volere. In parte è una fantasia sociale: fantasia di potere e fascino senza limiti combinata con libertà senza limiti. Don Giovanni non agisce secondo i suoi desideri, ma (almeno fino alla fine dell'opera) abita un mondo in cui tali desideri vengono sempre soddisfatti: qualsiasi cosa dica va bene, e qualsiasi cosa voglia viene realizzata.

Se il mistero del successo di Don Giovanni non è poi così distante dal quello del moderno regista di teatro, così lo sono pure i termini dell'approvazione che ricevono. Per entrambi infatti sembra valere la stessa trita alternativa: o li adori o li detesti. E perché mai? Per prima cosa, entrambi manifestano una fondamentale caratteristica, che potremmo chiamare risoluta irriverenza. Così entrambi occupano la stessa funzione culturale: disobbedienti, spesso oltraggiosi, caparbi, audaci, percettivi e irresponsabili. Entrambi sembrano essere determinati a ignorare le convenzioni e a essere perennemente irrequieti (non solo non vediamo mai Don Giovanni dormire, ma è in azione a qualsiasi ora del giorno e della notte). Per dirla in modo più astratto, entrambi sembrano incapaci di lasciare che gli eventi seguano il proprio corso. E se scaviamo più in profondità, le similarità si moltiplicano. In un certo senso, come ho già suggerito, Don Giovanni incarna una libertà radicale, una libertà che è a un tempo datata (poiché deriva da privilegi di classe che stavano già scomparendo quando Mozart componeva l'opera) e nuova (poiché associata alla determinazione di soddisfare un desiderio che non è dettato a livello sociale ma piuttosto individuale). Ciò che rende Don Giovanni irresistibile è anche ciò che lo rende inquietante: la determinazione di essere senza limiti, libero da inibizioni nel comportamento, libero di immaginarsi un proprio mondo, indipendente da quello che gli è stato imposto. (In questo senso Don Giovanni assomiglia meno a Cherubino, con buona pace di Kierkegaard, che a Carmen.) Lo stesso è stato detto del regista del *Regietheater*: disprezza le convenzioni, rivendica una libertà (di esercitare autorità e interpretazione) a cui forse molti di noi aspirano ma per cui pochi vogliono in effetti rischiare.

Proprio in questo senso Don Giovanni epitomizza quelle qualità eccezionali che Sigmund Freud, in un saggio postumo scritto nel 1905-06, attribuisce al personaggio psicopatico in scena. Secondo Freud, lo psicopatico sulla scena ha l'immaginazione, carisma e sangue freddo di fare cose (ad esempio schernire la legge, correre rischi folli, vivere pericolosamente) che un soggetto borghese ben integrato (cioè quelli come noi che assistono in teatro a spettacoli centrati su tali personaggi psicopatici) potrebbe appena sognarsi. E se è proprio la funzione di Don Giovanni (o di James Bond) di dare corpo sul palcoscenico a questo sogno, così lo è pure quella del regista, anche se in un modo leggermente diverso: non per vivere quella fantasia ma per darle vita, darle forma, realizzarla.

E che ruolo abbiamo noi, in quanto membri del pubblico? Dipende. Se Freud ha ragione (e in questo caso credo di sì), allora larga parte del fascino dell'opera di Mozart e Da Ponte ha a che fare con il titillamento della trasgressione – e con la mancanza di rischi associata a questo titillamento. Come dire: non solo Don Giovanni fa cose che non potremmo né vorremmo fare, ma è pure colui che viene punito per quello che fa. Possiamo quindi goderci le sue trasgressioni, e poi goderci pure la nostra prudenza al

momento in cui è lui ad andare all'inferno per aver osato troppo. Il risultato è rassicurante. Lo stesso si potrebbe dire a proposito delle critiche che accolgono talune produzioni dell'opera. Come ci si potrebbe aspettare, ci sono state in questi anni parecchie produzioni insolite, creative, perfino bizzarre di *Don Giovanni*. E altrettanto prevedibilmente ci sono stati quelli che hanno scorticato vivi gli audaci registi che hanno osato manomettere gli elementi scenici dell'opera. Eppure l'opera stessa avrebbe a che fare con la manomissione, con l'audacia dell'immaginazione, con la trasgressione dell'invenzione senza limiti. Per tornare ai termini della nostra analogia, e quindi all'opera: in *Don Giovanni*, alla voce dell'autorità è assegnata la musica meno interessante e più convenzionale. La mancanza di creatività è tuttavia compensata da potenza e peso: il Commendatore fa, per così dire, la voce grossa, ma senza un pizzico di immaginazione. La sua musica è stentorea e antiquata quanto la sua posizione sociale. E non dimentichiamo poi che in quest'opera la voce dell'autorità è una voce morente e di morte. Che non sarebbe a dire che la voce del Commendatore ha poca importanza, anzi, ma che il nucleo immaginifico dell'opera, la sua *catexis*, si situa con le trasgressioni di Don Giovanni, e con la frenetica forza vitale che questi incarna.

Sono numerosissime le versioni inusuali e interessanti di *Don Giovanni*. Naturalmente alcuni di questi esperimenti funzionano meglio di altri, e qui ne verranno considerati tre, prodotti nel corso degli ultimi vent'anni.

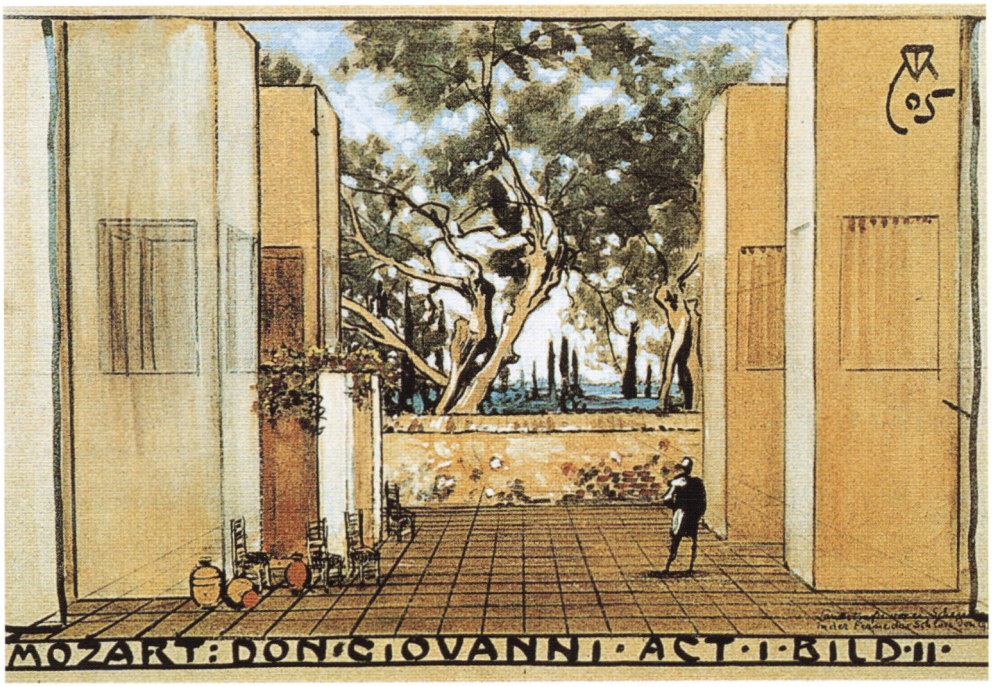
Una delle produzioni più famose, o forse scandalose, è quella di Peter Sellars, in origine messa in scena verso la metà degli anni Ottanta, su commissione del Pepsico Summer Festival presso la State University of New York a Purchase. In quell'occasione lo spettacolo fu trasmesso in televisione in Europa e Nordamerica, e di recente la registrazione è stata trasferita su Dvd da Decca.

La produzione di Sellars presenta un gruppo di cantanti giovani ed energici, con i gemelli Eugene e Herbert Perry nel ruolo rispettivamente di Don Giovanni e di Leporello, Lorraine Hunt in quello di una Donna Anna straordinariamente disperata e umiliata, Elmore James come Masetto, solenne e vulnerabile, Ai Lan Zhu come Zerlina, tenera e opportunista; Craig Smith dirige i Wiener Symphoniker.

I gemelli Perry sono vestiti più o meno alla stessa maniera, aggiungendo così all'interazione fra servo e padrone un livello di mistero e ambiguità; ma questa è forse la sorpresa meno clamorosa della produzione. Questo *Don Giovanni* va notato soprattutto per la sua attualità. Sellars, assieme ai suoi collaboratori George Tsypin (scene) e Dunya Ramicova (costumi), decisero di ambientare gli eventi nei quartieri popolari di New York negli anni Ottanta, cioè quando l'opera fu messa in scena. Il risultante anacronismo è parte di una più vasta concezione della messa in scena dell'opera che caratterizzava il lavoro di Sellars a quel tempo: cioè giustapporre testi canonici e più che altro settecenteschi alle circostanze storiche, politiche e sociali della loro riproduzione nell'America alla fine del XX secolo. E siccome il Festival che commissionò a Sellars la produzione della trilogia di Mozart e Da Ponte aveva luogo subito fuori New York City, i termini geografici e politici di tale contemporaneità risultarono chiarissimi al pubblico. Sellars ambientò ciascuna opera o vicino a New York, o meglio, in quei luoghi immaginari e quasi mitici della città che erano familiari ai suoi abitanti: Trump Towers per *Figaro*, un villaggio sulla costa di Long Island per *Così fan tutte*, e gli *slums* di Harlem, a quei tempi particolarmente desolati, per *Don Giovanni*.

Gli elementi della tensione che si manifesta a tutti i livelli della produzione di Sellars sono tuttavia tutt'altro che scontati. Il Don Giovanni di Eugene Perry è tanto uomo della strada quanto boss del quartiere. Il suo potere a Harlem non è certo un privilegio ereditato (e che privilegio sarebbe poi?), ma piuttosto deriva dal suo ruolo di spacciatore. E questo ruolo spiega una serie di altre sue caratteristiche, sia dovute alla situazione (violenza e sesso casuali) sia al carattere (come la crudeltà o la costante imprevedibilità). Don Giovanni, trasformato in un piccolo spacciatore metropolitano, ci costringe a rimettere in gioco la nostra comprensione della sua posizione, poiché qua è autorizzato a una certa criminalità e a manie di grandezza. La palpabile sensazione di violenza e minaccia che pervade questa produzione (dove, ad esempio, sentiamo che Masetto picchia Zerlina e una banda rapina un negozio di alimentari per procurare la roba per la festa al castello del Don), è accompagnata dalla sensazione che il mondo di Don Giovanni sia un brutto mondo radicalmente delegittimato, di cui noi, in quanto membri di un gruppo privilegiato di amanti dell'opera, abbiamo pochissima esperienza. E questo sembrerebbe proprio il punto della produzione di Sellars: nell'opera le emozioni (quali rabbia, tradimento, attrazione, comicità) vengono definite in termini tali da superare tutti i normali limiti storici, culturali, sociali, economici e razziali. E al di là di questa idea forse un po' formulaica c'è una notevole dose di messianismo e una potente intuizione. A metà degli anni Ottanta la versione di Sellars riuscì a portare le opere di Mozart e Da Ponte all'attenzione non solo di un pubblico più vasto, ma anche di giovani spettatori della televisione americana ed europea che non avevano alcuna esperienza di opera. E a beneficio di coloro che invece ne avevano, Sellars e collaboratori riuscirono a riportare alla superfice il potenziale politico di queste opere, o meglio la loro capacità di sorprendere e persino scandalizzare. Ecco qua, dunque, una produzione che anziché scegliere semplicemente di amplificare l'aspetto musicale tramite scene e azioni convenzionali, scelse invece di realizzare un contrappunto dialogico se non addirittura dialettico con la musica. All'epoca il progetto era estremamente inusuale. Nel porre il significato e il *pathos* di *Don Giovanni* proprio nello spazio fra l'attualità dei riferimenti scenici e la specificità storica del testo tardo-settecentesco di Mozart e Da Ponte, Sellars e collaboratori riuscirono a scatenare reazioni oltraggiate sia dal pubblico che dalla critica.

Se Sellars ha scatenato parecchie penne con l'ambientazione dell'opera mozartiana in un quartiere popolare di New York, la produzione di Ruth Berghaus del 1984 per la Welsh National Opera sollevò un polverone per la sua inscrutabilità. Berghaus si era formata nell'ambiente della danza e aveva lavorato come direttore della famosa compagnia teatrale di Bertolt Brecht "Berliner Ensemble" a Berlino Est negli anni Sessanta. Inizialmente entrò a far parte dell'élite culturale della Germania dell'Est anche grazie alla sua situazione domestica: aveva sposato il compositore Paul Dessau, uno dei collaboratori più vicini a Brecht e una figura di spicco nel panorama culturale della DDR. Le sue produzioni operistiche erano caratterizzate sia da affinità con la danza che da una predilezione per un linguaggio immaginifico scarno e spesso surreale, marcato da una obliqua e stilizzata austerità visiva. (Ma non sempre: la sua versione del *Barbiere di Siviglia* del 1968 (!) per la Staatsoper di Berlino ottenne un successo straordinario come spensierata commedia brillante che tuttora registra il tutto esaurito nei



In alto: Alfred Roller. *Strada*, bozzetto per il secondo quadro dell'atto I di *Don Giovanni* a Vienna, Hofoper, 1905 (Vienna, Österreichisches Theater-Museum). Per questa edizione, diretta da Gustav Mahler, lo scenografo ideò delle pareti laterali mobili che permettevano rapidi cambi di scena con vedute su fondali stilizzati di architetture o di elementi naturali.
In basso: Josef Svoboda. *Sala con festa in casa di Don Giovanni*, Praga, Teatro Tyl, 1968. Svoboda ricordava che per questa edizione, rappresentata nello stesso teatro in cui era stata creata l'opera mozartiana, «i falsi palchi sulla scena, interamente praticabili e plastici, sembravano reali quanto quelli veri» e «al momento della festa in casa di Don Giovanni, pure la sala era illuminata: sembrava un ballo all'Opera».
Da: Denis Bablet, *La scena e l'immagine*, Torino, 1970.

teatri berlinesi. È sorprendente non tanto che si tratti del *Barbiere*, ma che Berghaus abbia prodotto una messa in scena così spiritosa e spensierata.) Mentre il vocabolario drammatico di Berghaus tendeva a essere più o meno coerente, le sue produzioni potevano apparire assai diverse, a seconda di chi disegnava scene e costumi (e di sicuro a seconda della situazione politica in cui lavorava). Fra questi, Axel Manthey tendeva a creare scene maliziose e pittoriche, mentre Marie-Luise Strand, collega a Berlino Est, tendeva a creare strutture più austere e monolitiche. Le scene di Strand per il *Don Giovanni* prodotto da Berghaus in Galles erano, per così dire, più vicine a Magritte che a Marx, offrendo una piattaforma a emanazioni surreali più che riferimenti a luoghi riconoscibili o, ancor meno, contemporanei. Ma questa astrazione spaziale, o anche "disorientamento", delle scene di Strand erano fondamentali all'approccio di Berghaus. Se di norma Don Giovanni è un donnaiolo amorale ma in qualche modo trasparente, la produzione di Berghaus cercò di esplorare e rianimare invece gli elementi di mistero dell'opera. Come mai – sembra chiedere – tutti subiscono il fascino di Don Giovanni? Come notò Tom Sutcliffe in una recensione per *The Manchester Guardian Weekly*,

> Sembra quasi che tutte le donne siano in competizione con Leporello, il quale gode del suo ruolo servile, anche quando deve tagliare le unghie dei piedi del padrone. I costumi (come la lunga veste di Pierrot indossata da Leporello) suggeriscono più che definire. E questo è sempre il metodo di Berghaus, pittoresco come le camicie di seta di Don Giovanni, e magnificamente allusivo.

E sebbene alcuni critici, dopo la prima nell'ottobre 1984, criticarono Berghaus per aver solo offuscato l'opera, col passare del tempo si andò consolidando l'idea che Berghaus era in effetti riuscita a rendere alcuni degli elementi di mistero dell'opera con mezzi appropriatamente ambigui e allusivi.

Se i *Don Giovanni* di Berghaus e Sellars seminarono dissenso negli anni Ottanta, una delle produzioni più controverse degli anni Novanta fu quella di Deborah Warner a Glyndebourne nel 1990. (Anche questa, come quella di Sellars, registrata e distribuita in Dvd, sebbene in una versione successiva alla prima rappresentazione, con un cast e direttore d'orchestra differenti.) A dir la verità, non mi è facile capire il perché di tanto chiasso. A differenza della stridente attualità di quella di Sellars o della provocatoria imperscrutabilità di quella di Berghaus, la produzione di Warner è essenziale, immensamente vitale e interessante. Le stampa inglese e internazionale notò oltraggiata che Don Giovanni prima di incontrare il Commendatore si era impadronito di una statua della Madonna per riservarle poi lo stesso rispetto e libidinosa attenzione con cui trattava le altre donne elencate nel tutt'altro che piccolo "libro nero" di Leporello. Eppure, come meglio cogliere quel malevolo senso di arroganza, sfida ed energia iconoclastica che caratterizza Don Giovanni verso la fine? La produzione di Warner chiarisce le tensioni presenti nell'opera ma senza risolverle. Gilles Cachemaille nella parte del protagonista è a un tempo divertente e ripugnante, attraente e disgustoso, affascinante e abrasivo, tenero e violento. Il Leporello di Steven Page è vessato e opportunista, comico e maligno, irascibile e calcolatore, sincero e cinico. Adrianne Pieczonka nel ruolo di Donna Elvira è forte e completamente disperata, lucida e totalmente cieca. In breve, la produzione di Glyndebourne è estremamente intelligente e radicale nella determinazione di rendere le contraddizioni che guidano l'opera.

Don Giovanni, mito recente

Nella nostra cultura, il "caso Don Giovanni" rappresenta l'eccezione totalmente fantastica nell'economia generale dei miti fondamentali. E il dongiovannismo aggiunge qualcosa di radicalmente nuovo alla antica mitologia. Il "cacciatore di libido", sospinto da desiderio inappagato, è impensabile in àmbito greco-romano. (Forse un mito siffatto si può sviluppare soltanto nel mondo di una eterosessualità cristianizzata con le sue implicazioni di desiderio trascendente e di colpa trascendente. La nascita del soggetto di *Don Giovanni* – come afferma Kierkegaard – è forse possibile soltanto in una cultura dove la musica, e l'incarnazione della "volontà assoluta" in musica, avevano raggiunto un livello critico.)
Ma, ciò che è più notevole, questo mito di enorme fecondità – di cui rappresentano analogie tipologiche l'Olandese Volante o l'Ebreo Errante – è, per quanto sappiamo, il prodotto di una concezione individuale: la forza immaginativa di Tirso de Molina. E in relativamente breve tempo, da Molière a Mozart, da Byron a Puškin, la vicenda dell'amante demoniaco e del "Convitato di pietra" è assurta alla universalità nelle lingue e nelle letterature, in arte, musica e filosofia dell'Occidente.

George Steiner

Eugène Delacroix. *La barca di Don Juan* (Parigi, Louvre). Il dipinto è ispirato al poema *Don Juan*, in cui George Byron rivisitò il mito di Don Giovanni trasferendolo in una visione romantica.

Questi tre esempi di teatro di regia suggeriscono alcuni dei modi in cui l'opera di Mozart e Da Ponte è stata continuamente reinventata nel corso della sua storia teatrale, manifestando intuizioni e ponendo domande sempre nuove. La capacità di espansione apparentemente infinita è uno dei misteri fondamentali delle grandi opere d'arte: più li esploriamo e più vi troviamo da esplorare. Ma ciò ha implicazioni importanti per qualunque approccio all'opera. Di sicuro possiamo essere tutti d'accordo che *Don Giovanni* esplora il lato oscuro della natura umana in tutta la sua ambivalenza, intensa attrazione e profondo orrore, insane ambizioni e devastanti fallimenti. Ma se è così allora non c'è dubbio che qualsiasi produzione dell'opera deve trovare una forma scenica che sia in grado di includere ed esprimere questi estremi. Mi chiedo come una produzione di *Don Giovanni* possa non essere trasgressiva se prende realmente sul serio i termini drammatici e drammaturgici dell'opera. La vita di Don Giovanni si riduce a una serie di imprese squilibrate. Di certo una messa in scena dovrà trovare il modo di rendere quello squilibrio, l'eccesso libidico ed empirico di quella vita?

Se se ne può trarre una qualche morale, è che il Don non "si sistemerà" mai – almeno non finché sarà costretto a farlo. E l'opera che porta il suo nome forse porge anche lo stesso messaggio.

(Traduzione dall'inglese di Alessandra Campana)

Gioachino Rossini. *Wolfgang Amadeus Mozart*, silhouette (Milano, Civica raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»). Rossini vi appose la scritta: «le maître des maîtres».

Il soggetto di *Don Giovanni* oggettivamente limitato a fatti e chiari enunciati

Axel Bott*

Atto primo

Davanti alla casa del Commendatore, Leporello di malumore attende Don Giovanni che è penetrato nella stanza di Donna Anna per farle violenza.

Con furia irrompe Donna Anna e tenta di trattenere il suo assalitore ch'ella non riconosce.

Sopraggiunge il Commendatore che sfida Don Giovanni al duello cui assiste nascosto Leporello.

Mentre Donna Anna si rifugia in casa, il vecchio viene trafitto da Don Giovanni.

Don Giovanni e Leporello riescono a fuggire prima dell'apparizione di Donna Anna e del suo fidanzato Don Ottavio – ch'ella ha mandato a chiamare – i quali trovano il padre morto.

Donna Anna chiede a Don Ottavio di giurare vendetta.

In strada, Leporello rinfaccia al padrone il suo comportamento da briccone; ma Don Giovanni ha già in mente la prossima vittima, allorché s'imbattono in Donna Elvira, la quale – abbandonata da Don Giovanni – lo aveva seguito. La donna copre di rimproveri Don Giovanni ch'ella ama ancora. Ma mentre Don Giovanni riesce a svignarsela, Leporello presenta a Donna Elvira il catalogo – da lui aggiornato – di tutte le donne sedotte dal suo padrone. Donna Elvira si ritira meditando vendetta.

Un gruppo di contadini lietamente eccitati stanno festeggiando le prossime nozze di Zerlina e Masetto.

Don Giovanni, eccitato da Zerlina, intimidisce con minacce Masetto e gli intima di precederlo assieme agli altri. Alla incerta Zerlina egli propone addirittura le nozze. Il suo progetto viene sventato dagli ammonimenti di Donna Elvira sopraggiunta all'improvviso.

Donna Anna e Don Ottavio chiedono allo stizzito Don Giovanni di aiutarli nella loro ricerca dell'assassino del Commendatore. Sopravviene Donna Elvira che copre d'ingiurie Don Giovanni, il quale la fa passare per malata di mente e accompagna fuori la presunta inferma.

Donna Anna riconosce dal cenno d'addio il notturno intruso e Don Ottavio si fa descrivere nei particolari tutto l'avvenimento. Alla fine Donna Anna pretende che Don

* Drammaturgo e collaboratore di Peter Mussbach.

Ottavio rinnovi il giuramento di vendetta.

Leporello, stizzito nuovamente per la condotta del padrone, viene da questi incaricato di preparare una festa, nella speranza di sedurre Zerlina. Zerlina riesce a tranquillizzare il geloso Masetto. Don Giovanni cerca di attirare a sé Zerlina, ma scopre Masetto nascosto e invita entrambi alla festa.

Sopravvengono mascherati Donna Elvira, Donna Anna e Don Ottavio in cerca di vendetta. Leporello invita anche loro alla festa. Mentre il ballo è in pieno svolgimento, Don Giovanni riesce a trascinare via con sé Zerlina. Alle grida di soccorso di Zerlina le tre maschere intervengono, ma Don Giovanni spinge davanti a sé Leporello quale colpevole, e mentre le tre maschere si fanno riconoscere, servo e padrone riescono a fuggire.

Atto secondo

Soltanto con una mancia Leporello si lascia dissuadere dal dimettersi dal servizio del suo padrone. Don Giovanni sta per insidiare la cameriera di Donna Elvira. Scambia i suoi vestiti con quelli di Leporello, e mentre Leporello nelle vesti di Don Giovanni recita la commedia con Donna Elvira che crede di riavere l'amato, Don Giovanni fa una serenata alla cameriera.

Masetto, alla testa dei contadini, vuole uccidere Don Giovanni. Il travestito Don Giovanni riesce ad allontanare i contadini e bastona Masetto. Zerlina rinviene il malconcio Masetto e lo conforta con tenerezza.

Leporello, che recita sempre la parte di Don Giovanni, viene catturato dai nemici del padrone. Donna Elvira chiede grazia per il presunto marito, il quale ora rivela la propria identità e riesce a fuggire.

In un cimitero s'incontrano servo e padrone e si raccontano le proprie avventure. All'improvviso dalla statua del Commendatore risuona una voce che minaccia Don Giovanni e chiede pace per i morti. Spavaldo Don Giovanni ordina al terrorizzato Leporello di invitare la statua a cena. La statua del Commendatore accetta l'invito.

Don Ottavio scongiura Donna Anna di sposarlo, finalmente. La donna però vuole prima superare il trauma della morte del padre.

Nel suo castello Don Giovanni viene servito a tavola da Leporello. Di sorpresa compare Donna Elvira che implora l'uomo ancora amato di rinunciare alla sua vita scellerata. Don Giovanni la schernisce, e la donna abbandona la sala con un grido. Leporello la segue e torna indietro tremante: lì fuori c'è la statua del Commendatore. Don Giovanni apre di persona al "convitato di pietra" che bussa alla porta. Con severe parole il Commendatore pretende che Don Giovanni si penta e rinunci alla sua abituale condotta di vita, e sua volta lo invita a un banchetto. Don Giovanni gli porge in pegno della cena la mano che lo fa gelare. Superbamente Don Giovanni rifiuta qualsiasi mutamento. L'inferno si spalanca.

I nemici di Don Giovanni, apparsi subito dopo la sua fine, vengono informati da Leporello su quanto è successo, e ognuno ne trae le proprie conseguenze.

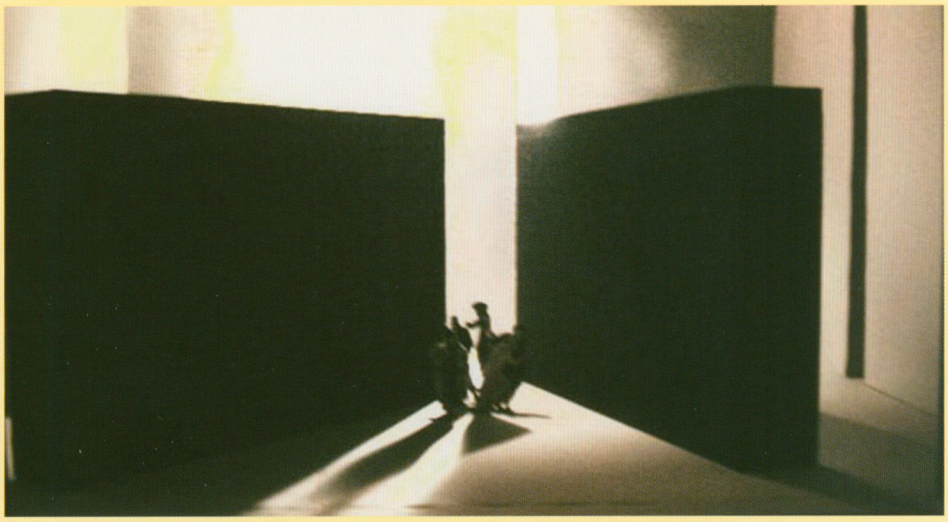
Concrezione vuole astrazione

Nei primi anni del Settecento il grande drammaturgo italiano Carlo Goldoni combinò gli elementi della altisonante *opera seria* con quelli della *farsa buffa*: si sviluppò così il genere del *dramma giocoso*.
Lorenzo Da Ponte definì *Don Giovanni* "dramma giocoso" circoscrivendo in tal modo una *pièce* teatrale che inizia e finisce in tragedia ma che si svolge come una commedia di tono elevato.
Le opere comiche rappresentavano sempre situazioni sociali realistiche, cercando in tal modo di evitare l'imitazione dell'*opera seria* con i suoi nobili spettatori.
Don Giovanni è una commedia "realistica" che, immediatamente prima della Rivoluzione francese, ci ricorda le difficoltà di vivere in una società classista non meno che lo scatenarsi delle emozioni umane.
Don Giovanni condivide tale realismo con *Le nozze di Figaro* e *Così fan tutte*, ma mentre quest'ultime si compiacciono di allusioni sessuali, in *Don Giovanni* il sesso è privo di inibizioni, e l'opera inizia e finisce con una morte – e nessuno vince.

Don Giovanni non può che essere sintetico, sempreché non si sovraccarichi il suo lato serio: infatti è una commedia.

I protagonisti sono figure individuali concrete autoreferenziali, e Mozart dà a tutti i personaggi la possibilità di comunicare i propri pensieri e i propri sentimenti – al contrario, a Don Giovanni viene negata qualsiasi aria di introspezione. Anzi il futuro del protagonista – un autentico erotomane – viene pre-raffigurato nella statua del Commendatore.
Tutti cercano vendetta, ma alla fine il Commendatore si vendica da sé.

Axel Bott



Don Giovanni *alla Scala dal 1814 al 2006* *(a cura di Andrea Vitalini)*

17 ottobre 1814
32 rappresentazioni
(repliche: 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31 ottobre; 1, 2, 4, 5, 6, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 30 novembre)

Maestro al Cembalo
Vincenzo Lavigna

Primo Violino, Capo e Direttore d'Orchestra
Alessandro Rolla

Maestro Direttore dei Cori
Giuseppe Terranno

Scene[1]
Pasquale Canna e Giovanni Perego

Vestiari
Giacomo Pregliasco

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni Filippo Galli	***Donna Elvira*** Maria Marchesini
Il Commendatore Giovanni Battista Binagli	***Leporello*** Luigi Pacini
Donna Anna Francesca Festa Maffei	***Masetto*** Pietro Vasoli
Don Ottavio Giovanni David	***Zerlina*** Lorenza Correa

13 marzo 1816
20 rappresentazioni
(repliche: 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 26, 27, 28, 30, 31 marzo; 1, 2, 3, 4, 6 aprile)

Maestro al Cembalo
Vincenzo Lavigna

Primo Violino, Capo e Direttore d'Orchestra
Alessandro Rolla

Maestro Direttore dei Cori
Giuseppe Terraneo

Scene[2]
Giovanni Perego e Alessandro Sanquirico

Vestiario
Giacomo Pregliasco

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni Claudio Bonoldi	***Donna Elvira*** Maria Marchesini
Il Commendatore Michele Cavara	***Leporello*** Luigi Pacini
Donna Anna Francesca Festa Maffei	***Masetto*** Pietro Vasoli
Don Ottavio Serafino Gentili	***Zerlina*** Lorenza Correa

[1] La 2ª e 3ª scena sono di Giovanni Perego, le altre di Pasquale Canna ad eccezione della 6ª che è riadattata.
[2] La 3ª, 5ª, 7ª e 8ª scena sono nuove, le altre riadattate.

11 febbraio 1825
6 rappresentazioni
(repliche: 12, 13, 14, 16, 18 febbraio)

Maestro al Cembalo
Vincenzo Lavigna

Primo Violino, Capo e Direttore d'Orchestra
Alessandro Rolla

Maestro Direttore dei Cori
Carlo Salvioni

Scene
Alessandro Sanquirico

Vestiario
Antonia Binaghi

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni Filippo Galli	***Donna Elvira*** Elisabetta Ferron
Il Commendatore –	***Leporello*** Vincenzo Galli
Donna Anna Stefania Favelli	***Masetto*** Carlo Poggiali
Don Ottavio Alexis Dupont	***Zerlina*** Eugenia Tadolini Loreto Garcia (?)

12 marzo 1836
5 rappresentazioni
(repliche: 13, 15, 17, 19 marzo)

Maestri al Cembalo
Giacomo Panizza
Giovanni Bajetti

Primo Violino, Capo e Direttore d'Orchestra
Eugenio Cavallini

Maestro Direttore dei Cori
Giulio Cesare Granatelli

Scene
Baldassarre Cavallotti
Domenico Menozzi

Vestiario
–

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni Ignazio Marini	***Donna Elvira*** Giacinta Puzzi Toso
Il Commendatore Bartolomeo Magnani	***Leporello*** Carlo Marcolini
Donna Anna Sofia Schoberlechner	***Masetto*** –
Don Ottavio Antonio Poggi	***Zerlina*** Eugenia Tadolini

Libretto di *Don Giovanni* per la prima rappresentazione a Milano, Teatro alla Scala, 17 ottobre 1814. Frontespizio e distribuzione (Milano, Museo Teatrale alla Scala).
Nella pagina di fronte, dall'alto in senso orario:
De Marchi - L. Rados. *Ritratto di Filippo Galli*, primo Don Giovanni alla Scala. Litografia (Milano, Museo Teatrale alla Scala).
M. Bisi - G. Asioli. *Ritratto di Francesca Festa Maffei*, che interpretò il ruolo di Donna Anna alla Scala nel 1814 e nel 1816. Incisione (Milano, Museo Teatrale alla Scala).
Anonimo. *Ritratto di Lorenza Correa*, che ebbe il ruolo di Zerlina alla Scala nel 1814 e nel 1816. Incisione (Milano, Museo Teatrale alla Scala).
G. Altini. *Ritratto di Giovanni David*, nel 1814 interprete di Don Ottavio alla Scala. Incisione (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

IL DISSOLUTO PUNITO

OSSIA

DON GIOVANNI TENORIO

DRAMMA SEMISERIO

PER MUSICA

IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL

REGIO TEATRO ALLA SCALA

Nell'Autunno del 1814.

MILANO

DALLA STAMPERIA DI GIACOMO PIROLA

dicontro al suddetto R. Teatro.

ATTORI.

D. GIOVANNI, giovane Cavaliere, estremamente licenzioso.
Sig. Filippo Galli.

D. ANNA, promessa sposa al Duca Ottavio.
Signora Francesca Maffei Festa.

IL COMMENDATORE, padre di D. Anna.
Sig. Giovanni Battista Binaghi.

IL DUCA OTTAVIO
Sig. Giovanni David.

D. ELVIRA Dama di Burgos, abbandonata da D. Giovanni.
Signora Maria Marchesini.

ZERLINA, Contadina, promessa sposa a Masetto.
Signora Lorenza Corrèa.

LEPORELLO, Servo di D. Giovanni.
Sig. Luigi Pacini.

MASETTO, Contadino.
Sig. Pietro Vasoli.

CONTADINI d'ambo i sessi, SERVI, e SUONATORI.

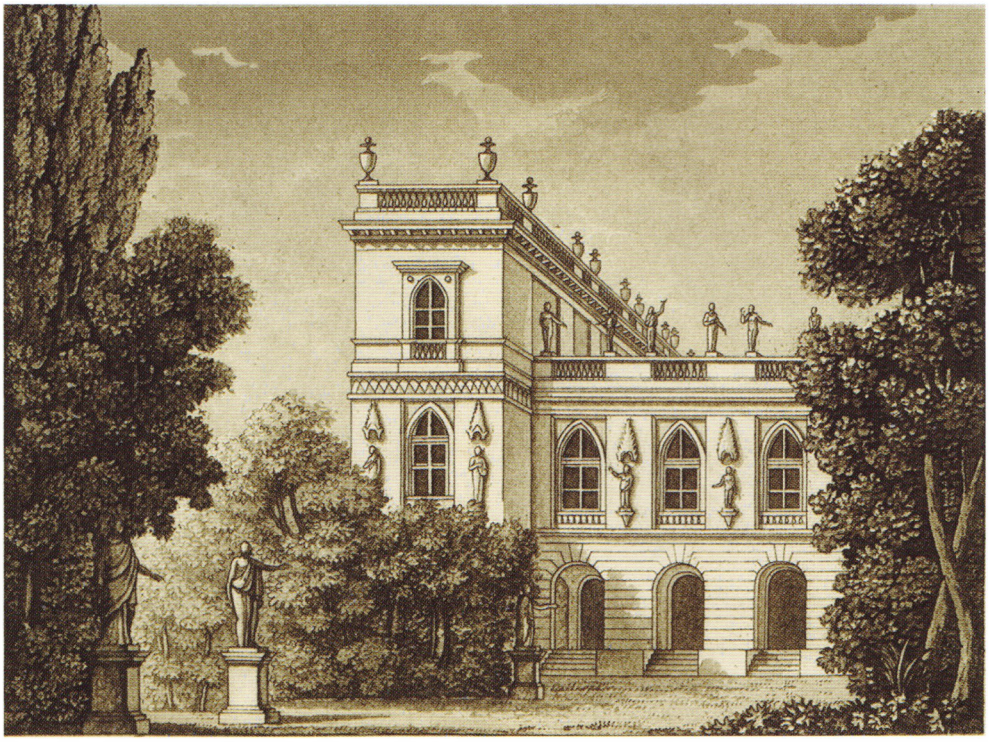
La Scena è in una Città della Spagna.

La Musica è del Sig. Maestro MOZART.

In mancanza della Prima Donna, canterà la Signora *Elisabetta Coda.*

In mancanza del Tenore, supplirà il Sig. *Gaspare Martinelli.*

FILIPPO CALLI



Alessandro Sanquirico. *Giardino e casino di Don Giovanni*, scena per *Don Giovanni* a Milano, Teatro alla Scala, 13 marzo 1816. Litografia (Torino, Civica Biblioteca Musicale «Andrea Della Corte»).

7 marzo 1871
8 rappresentazioni
(repliche: 8, 9, 11, 12, 15, 17, 21 marzo)

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra
Eugenio Terziani

Maestro Direttore dei Cori
Emanuele Zarini

Scenografo
Carlo Ferrario

Vestiario
Giovanni Pessina

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni
Virgilio Collini

Il Commendatore
G. B. Antonucci

Donna Anna
Antonietta Fricci Baraldi
Marietta Bulli Paoli

Don Ottavio
Italo Campanini
Iginio Corsi

Donna Elvira
Virginia Pozzi Branzanti

Leporello
Ormondo Maini

Masetto
Giuseppe Correggioli

Zerlina
Maria Waldmann

30 aprile 1881
2 rappresentazioni
(replica: 1 maggio)

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra
Gaetano Coronaro

Maestro Direttore dei Cori
Giuseppe Cairati

Direttore di Scena
Gaetano Archinti

Scenografo
Giovanni Zuccarelli

Vestiarista Proprietario
Luigi Zamperoni

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni
Théophile Manoury

Il Commendatore
Lodovico Viviani

Donna Anna
Albina Contarini

Don Ottavio
Antonio Baroncelli

Donna Elvira
Maria Prasini

Leporello
Ormondo Maini

Masetto
Filippo Graziosi

Zerlina
Luisa Wanda Miller

19 dicembre 1929
5 rappresentazioni
(repliche: 21, 28, 31 dicembre; 7 gennaio 1930)

Maestro Concertatore e Direttore
Antonio Guarnieri

Maestro del Coro
Vittore Veneziani

Direttore della Messa in Scena
Giovacchino Forzano

Scene dipinte da
Antonio Rovescalli
G. B. Santoni

Costumi
Casa d'Arte Caramba

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni
Mariano Stabile

Il Commendatore
Albino Marone

Donna Anna
Giannina Arangi Lombardi

Don Ottavio
Tito Schipa
Enzo de Muro Lomanto

Donna Elvira
Gina Cigna

Leporello
Fernando Autori

Masetto
Salvatore Baccaloni

Zerlina
Mafalda Favero

5 aprile 1931
3 rappresentazioni
(repliche: 7, 9 aprile)

Maestro Concertatore e Direttore
Bruno Walter

Maestro del Coro
Vittore Veneziani

Direttore della Messa in Scena
Mario Frigerio

Scene dipinte da
Antonio Rovescalli
G. B. Santoni

Costumi
Casa d'Arte Caramba

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni
Mariano Stabile

Il Commendatore
Vilem Zitek

Donna Anna
Iva Pacetti

Don Ottavio
Dino Borgioli

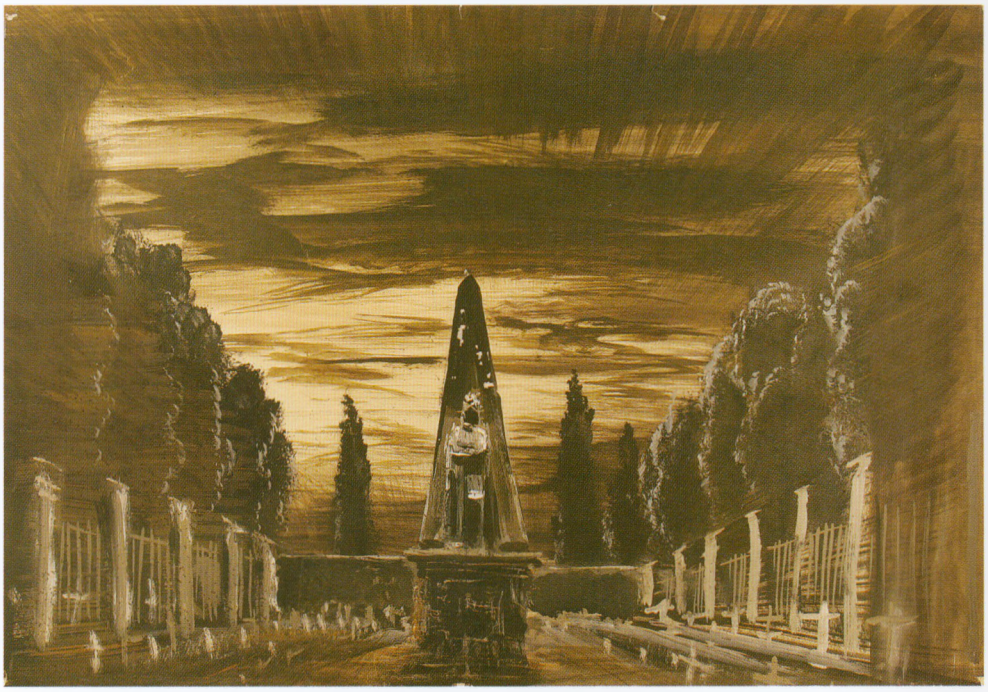
Donna Elvira
Maria Zamboni

Leporello
Fernando Autori

Masetto
Salvatore Baccaloni

Zerlina
Mafalda Favero

A sinistra: Mariano Stabile nel ruolo di Don Giovanni. Fotografia (Milano, Museo Teatrale alla Scala). Mariano Stabile interpretò Don Giovanni in tre edizioni scaligere: nel 1929, nel 1931 e nel 1945; di quest'ultima, allestita nella sede provvisoria del Teatro Lirico alla vigilia della Liberazione, fu egli stesso regista. In tutte e tre le edizioni Zerlina fu interpretata da Mafalda Favero.
A destra: Tito Schipa nel ruolo di Don Ottavio, che alla Scala interpretò nel *Don Giovanni* del 19 dicembre 1929; da: *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantnati con discografia operistica*, Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964.



Robert Kautsky. «Loco chiuso in forma di sepolcreto. Statua del Commendatore.» Bozzetto scenico per l'atto II di *Don Giovanni* a Milano, Teatro alla Scala, 4 febbraio 1948, direttore Karl Böhm, regia di Oscar Fritz Schuh, scene e figurini di Robert Kautsky.

21 aprile 1945[3]
2 rappresentazioni
(replica: 24 aprile)

Maestro Concertatore e Direttore
Gino Marinuzzi

Maestro del Coro
Achille Consoli

Regia
Mariano Stabile

Scene e Bozzetti
Giovanni Grandi

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni Mariano Stabile	***Donna Elvira*** Sara Scuderi
Il Commendatore Carlo Forti	***Leporello*** Tancredi Pasero
Donna Anna Carla Castellani	***Masetto*** Eraldo Coda
Don Ottavio Tito Schipa	***Zerlina*** Mafalda Favero

4 febbraio 1948
4 rappresentazioni
(repliche: 7, 10, 15 febbraio)

Maestro Concertatore e Direttore
Karl Böhm

Maestro del Coro
Vittore Veneziani

Regia
Oscar Fritz Schuh

Bozzetti e Figurini
Robert Kautsky

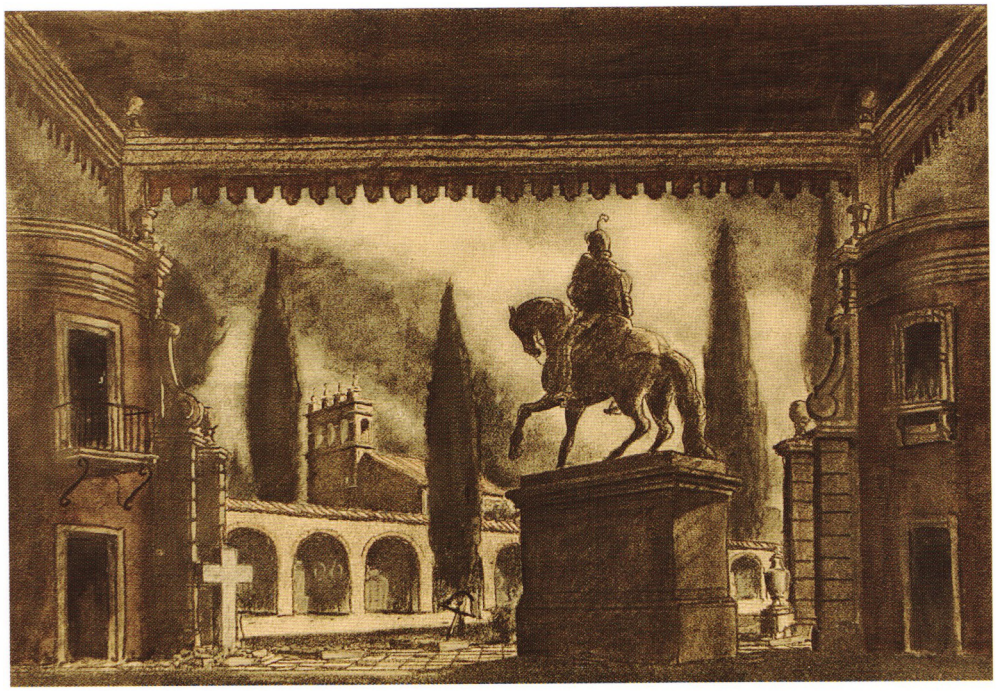
Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

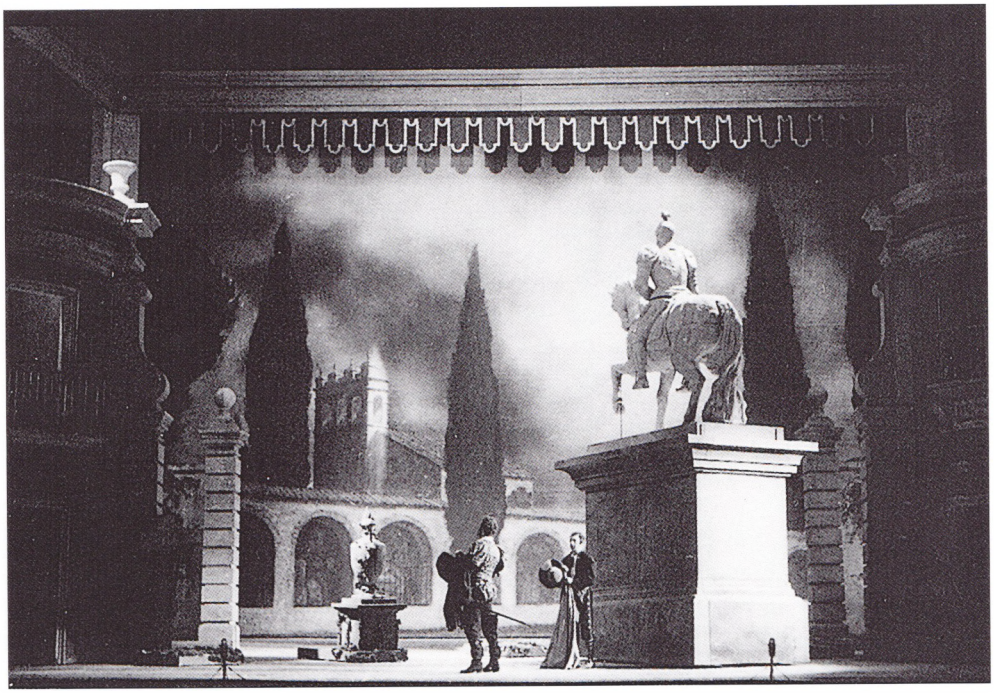
INTERPRETI

Don Giovanni Paul Schöffler	***Donna Elvira*** Suzanne Danco
Il Commendatore Carlo Forti	***Leporello*** Tancredi Pasero
Donna Anna Maria Cebotari	***Masetto*** Alfred Poell
Don Ottavio Anton Dermota	***Zerlina*** Liana Cortini Hilde Güden Ornella Rovero

[3] Al Teatro Lirico di Milano a causa dell'inagibilità della sala del Piermarini danneggiata dai bombardamenti del 1943.

Elisabeth Schwarzkopf nella parte di Donna Elvira in *Don Giovanni* a Milano, Teatro alla Scala, 1951. Direttore e regista Herbert von Karajan; scene di Wilhelm Reinking.
Victoria de Los Angeles nella parte di Donna Anna in *Don Giovanni* a Milano, Teatro alla Scala, 1951. Don Giovanni era impersonato da Mario Petri, Leporello da Giuseppe Taddei.
Nella pagina di fronte, in alto: Wilhelm Reinking. «Loco chiuso in forma di sepolcreto. Statua del Commendatore.» Bozzetto scenico per l'atto II di *Don Giovanni* a Milano, Teatro alla Scala, 15 gennaio 1951, direttore e regista Herbert von Karajan, scene e costumi di Wilhelm Reinking.
In basso: Don Giovanni (Mario Petri) e Leporello (Sesto Bruscantini) dinanzi alla statua del Commendatore nell'atto II di *Don Giovanni* a Milano, Teatro alla Scala, 28 gennaio 1953; come nel 1951 direttore e regista era Herbert von Karajan, con scene e costumi di Wilhelm Reinking.





15 gennaio 1951
5 rappresentazioni
(repliche: 18, 21, 23, 28 gennaio)

Maestro Concertatore e Direttore
Herbert von Karajan

Regia
Herbert von Karajan

Maestro del Coro
Vittore Veneziani

Bozzetti e Figurini
Wilhelm Reinking

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni
Mario Petri

Il Commendatore
Silvio Maionica

Donna Anna
Victoria de Los Angeles

Don Ottavio
Giacinto Prandelli

Donna Elvira
Elisabeth Schwarzkopf

Leporello
Giuseppe Taddei

Masetto
Sesto Bruscantini

Zerlina
Alda Noni
Franca Duval

28 gennaio 1953
5 rappresentazioni
(repliche: 31 gennaio; 5, 8, 11 febbraio)

Maestro Concertatore e Direttore
Herbert von Karajan

Regia
Herbert von Karajan

Maestro del Coro
Vittore Veneziani

Bozzetti e Figurini
Wilhelm Reinking

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni
Mario Petri

Il Commendatore
Marco Stefanoni

Donna Anna
Carla Martinis

Don Ottavio
Léopold Simoneau
Nicolai Gedda

Donna Elvira
Elisabeth Schwarzkopf

Leporello
Sesto Bruscantini

Masetto
Rolando Panerai

Zerlina
Alda Noni

8 febbraio 1956
4 rappresentazioni
(repliche: 11, 13, 15 febbraio)

Maestro Concertatore e Direttore
Otto Ackermann

Regia
Otto Ackermann

Maestro del Coro
Norberto Mola

Bozzetti e Figurini
Wilhelm Reinking

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni Cesare Siepi	***Donna Elvira*** Elisabeth Schwarzkopf
Il Commendatore Marco Stefanoni	***Leporello*** Italo Tajo
Donna Anna Antonietta Stella	***Masetto*** Rolando Panerai
Don Ottavio Nicola Monti	***Zerlina*** Rosanna Carteri

28 marzo 1963
5 rappresentazioni
(repliche: 30 marzo; 2, 4. 9 aprile)

Maestro Concertatore e Direttore
Hermann Scherchen

Regia
Luis Escobar

Maestro del Coro
Norberto Mola

Bozzetti
Wilhelm Reinking

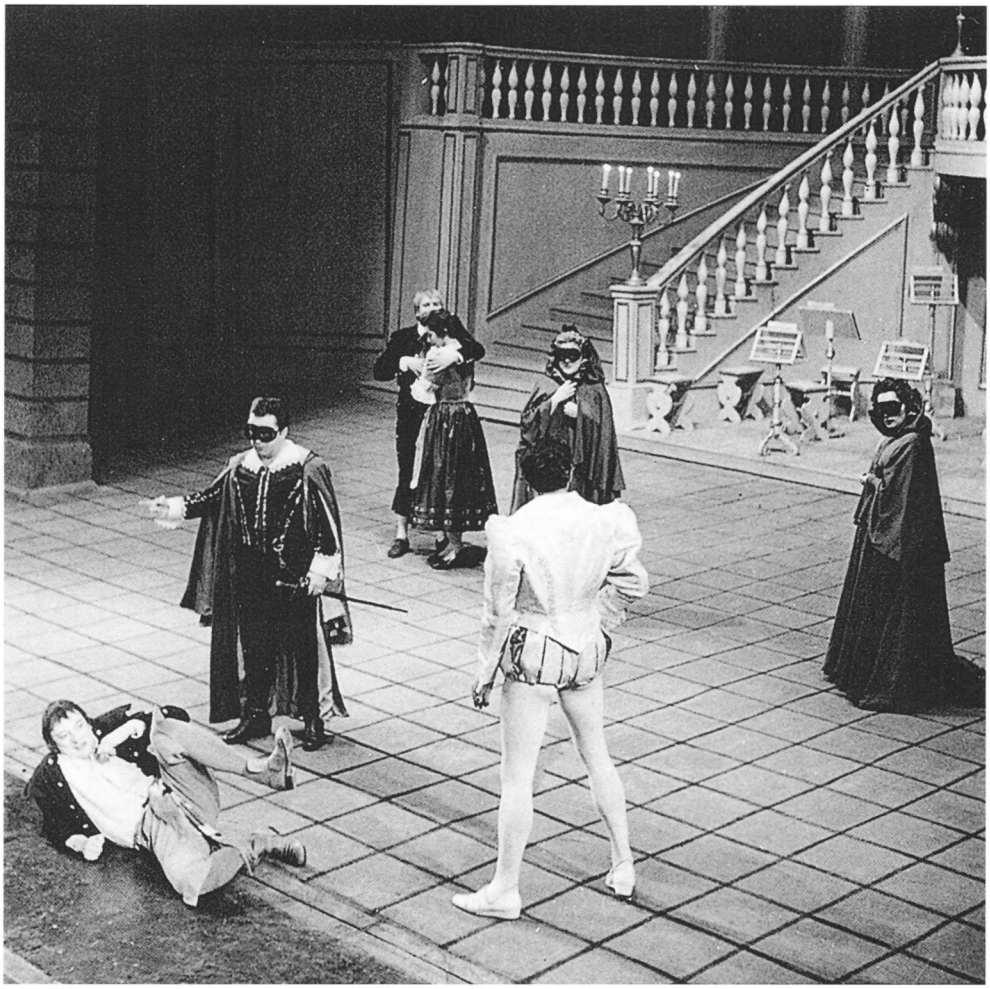
Figurini
Antonio Castillo

Coreografia
Mario Pistoni

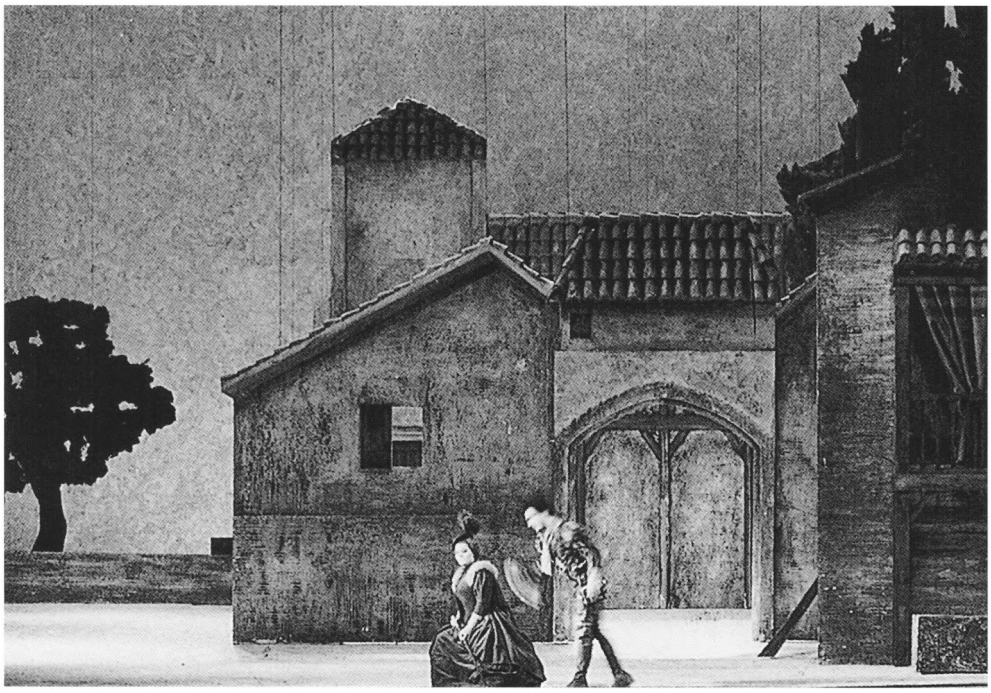
Orchestra Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni Nicolai Ghiaurov	***Donna Elvira*** Elisabeth Schwarzkopf
Il Commendatore Agostino Ferrin	***Leporello*** Wladimiro Ganzarolli
Donna Anna Leontyne Price	***Masetto*** Rolando Panerai
Don Ottavio Luigi Alva	***Zerlina*** Mirella Freni



Leporello accusato ingiustamente: un momento dell'azione al termine dell'atto I di *Don Giovanni* a Milano, Teatro alla Scala, 1956. Da sinistra a destra compaiono: Leporello (Italo Tajo), Don Ottavio (Nicola Monti), Masetto e Zerlina (Rolando Panerai e Rosanna Carteri), Donna Anna (Antonietta Stella), Don Giovanni (Cesare Siepi), Donna Elvira (Elisabeth Schwarzkopf).
La distribuzione degli attori sul palcoscenico è conforme alle usanze settecentesche: il personaggio principale (Don Giovanni) è al centro in primo piano, con a destra un personaggio di elevata condizione sociale (Donna Elvira) e a sinistra un subalterno (il servo Leporello). Direttore e regista Otto Ackermann.



In alto a sinistra: Joan Sutherland nella parte di Donna Anna in *Don Giovanni* a Milano, Teatro alla Scala, 1966. Direttore Lorin Maazel, regia di Luigi Squarzina, scene di René Allio, costumi di Eugenio Guglielminetti
A destra: Don Giovanni (Nicolai Ghiaurov) e Zerlina (Mirella Freni) nel I atto.
In basso: Leporello (Wladimiro Ganzarolli) col catalogo e Donna Elvira (Pilar Lorengar) nell'atto I.

19 aprile 1966
4 rappresentazioni
(repliche: 21, 25, 30 aprile)

Maestro Concertatore e Direttore
Lorin Maazel

Regia
Luigi Squarzina

Maestro del Coro
Roberto Benaglio

Scene
René Allio

Costumi
Eugenio Guglielminetti

Coreografia
Mario Pistoni

Orchestra Coro e Corpo di Ballo
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni
Nicolai Ghiaurov

Il Commendatore
Antonio Zerbini

Donna Anna
Joan Sutherland

Don Ottavio
Luigi Alva

Donna Elvira
Pilar Lorengar
Ilva Ligabue

Leporello
Wladimiro Ganzarolli

Masetto
Mario Borriello

Zerlina
Mirella Freni

27 maggio 1978[4]
1 rappresentazione

Concertatore
Edoardo Müller

Regia
Sonja Frisell

Realizzazione scenica e Costumi
del Teatro alla Scala

Al pianoforte[5]
Renato Pastorino

INTERPRETI[6]

Don Giovanni
Elia Padovan

Il Commendatore
Sergej Koptchak

Donna Anna
Yoko Watanabe

Don Ottavio
Ernesto Gavazzi

Donna Elvira
Cristina Doria Billard

Leporello
Simone Alaimo

Masetto
Carlo Oggioni

Zerlina
Daria Kissel

[4] Al Teatro Giuseppe Verdi di Busseto.
[5] Musica eseguita al pianoforte.
[6] Solisti del Centro di Perfezionamento per Artisti Lirici del Teatro alla Scala.

7 dicembre 1987[7]
11 rappresentazioni
(repliche: 10, 12, 15, 17, 19, 22, 24, 28, 30 dicembre; 2 gennaio 1988)

Concertatore e Direttore d'Orchestra
Riccardo Muti

Direttore del Coro
Giulio Bertola

Regia
Giorgio Strehler

Scene
Ezio Frigerio

Costumi
Franca Squarciapino

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni
Thomas Allen
José van Dam

Il Commendatore
Sergej Koptchak
Stephen Dupont

Donna Anna
Edita Gruberova
Cheryl Studer

Don Ottavio
Francisco Araiza
Frank Lopardo

Donna Elvira
Ann Murray
Mariana Nicolesco

Leporello
Claudio Desderi

Masetto
Natale De Carolis
Roberto Coviello

Zerlina
Susanne Mentzer
Patrizia Pace

7 aprile 1989
4 rappresentazioni
(repliche: 9, 12, 14 aprile)

Concertatore e Direttore d'Orchestra
Riccardo Muti

Direttore del Coro
Giulio Bertola

Regia
Giorgio Strehler

Regia ripresa da
Carlo Battistoni

Scene
Ezio Frigerio

Costumi
Franca Squarciapino

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni
Ferruccio Furlanetto

Il Commendatore
Sergej Koptchak

Donna Anna
Edita Gruberova

Don Ottavio
Frank Lopardo

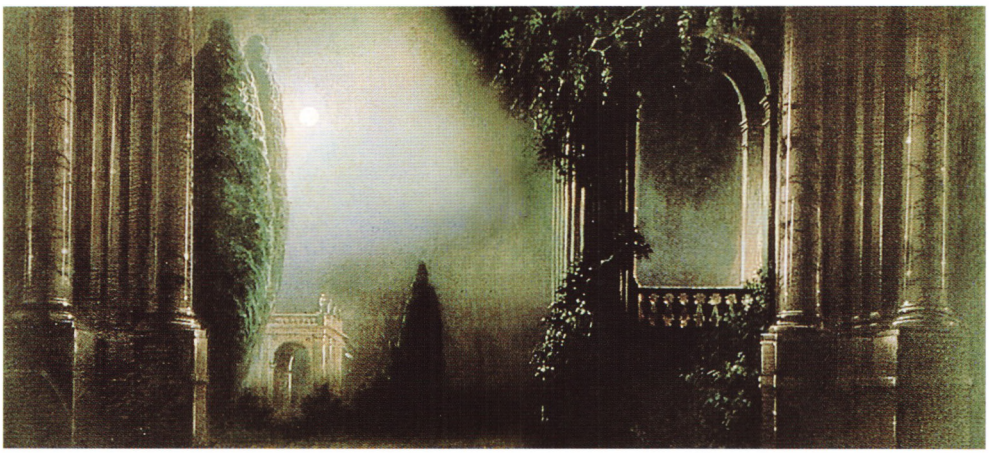
Donna Elvira
Ann Murray

Leporello
Claudio Desderi

Masetto
Natale De Carolis

Zerlina
Susanne Mentzer

[7] Inaugurazione della stagione 1987-88.



Don Giovanni a Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1987. Direttore Riccardo Muti, regia di Giorgio Strehler, scene di Ezio Frigerio, costumi di Franca Squarciapino.
In alto: Ezio Frigerio. Bozzetto per la scena prima, atto I, e bozzetto per la scena quinta, atto II.
In basso: Franca Squarciapino. Figurini per Don Giovanni, Donna Elvira e Donna Anna.

Foto Lelli & Mascotti

Foto Lelli & Mascotti

In questa pagina e nella successiva, alcuni momenti dell'azione di *Don Giovanni* nell'edizione di Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1987, e nella ripresa, con lo stesso allestimento, 7 aprile 1989.

Foto Lelli & Masotti

Foto Lelli & Masotti

6 marzo 1993
11 rappresentazioni
(repliche: 7, 9, 10, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 20 marzo)

Concertatore e Direttore d'Orchestra
Riccardo Muti
Philippe Auguin

Direttore del Coro
Roberto Gabbiani

Regia
Giorgio Strehler

Regia ripresa da
Carlo Battistoni

Scene
Ezio Frigerio

Costumi
Franca Squarciapino

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni
Thomas Allen
Lucio Gallo

Il Commendatore
Alexander Anisimov
Dimitri Kavrakos

Donna Anna
Carol Vaness
Rossella Ragatzu
Francesca Pedaci

Don Ottavio
Gösta Winbergh
Vinson Cole
Gregory Kunde

Donna Elvira
Renée Fleming
Joanna Koszlowska
Mariana Nicolesco

Leporello
Alessandro Corbelli
Lucio Gallo

Masetto
Pietro Spagnoli
Roberto Scaltriti

Zerlina
Cecilia Bartoli
Laura Cherici

21 ottobre 1999
9 rappresentazioni
(repliche: 23, 26, 28, 30 ottobre; 2, 4, 6, 7 novembre)

Concertatore e Direttore d'Orchestra
Riccardo Muti
Paul Connelly

Maestro del Coro
Roberto Gabbiani

Regia
Giorgio Strehler

Regia ripresa da
Carlo Battistoni

Scene
Ezio Frigerio

Costumi
Franca Squarciapino

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni
Carlos Álvarez
Michele Pertusi

Il Commendatore
Franz Josef Selig
Kurt Moll
Mikhail Ryssov

Donna Anna
Adrianne Pieczonka
Adina Nitescu
Serena Farnocchia

Don Ottavio
Giuseppe Sabbatini
Antonino Siragusa

Donna Elvira
Barbara Frittoli
Anna Caterina Antonacci
Joanna Koszlowska

Leporello
Ildebrando D'Arcangelo
Denis Sedov

Masetto
Lorenzo Ragazzo
Massimiliano Gagliardo

Zerlina
Angelika Kirchschlager
Anna Bonitatibus

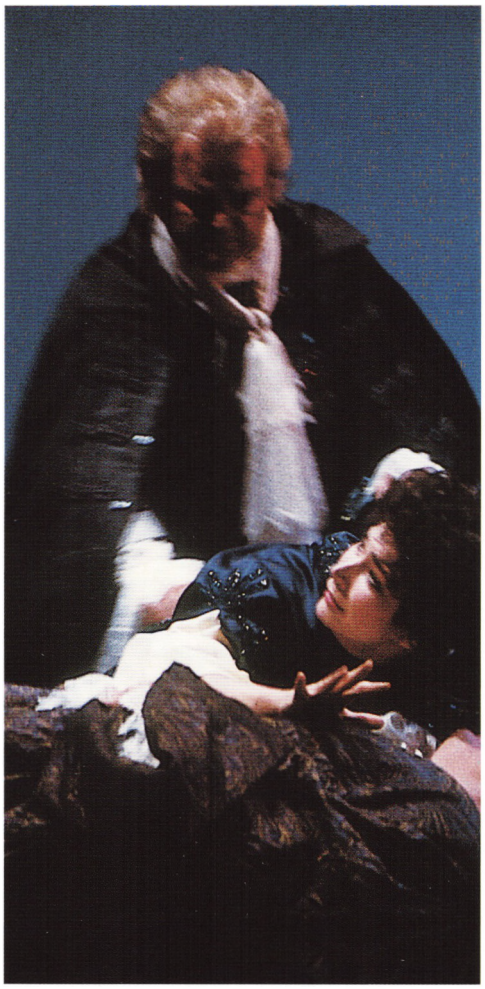


Foto Lelli & Masotti

Foto Lelli & Masotti

Don Giovanni a Milano, Teatro alla Scala, 6 marzo 1993. Direttore Riccardo Muti, regia di Giorgio Strehler ripresa da Carlo Battistoni, scene di Ezio Frigerio, costumi di Franca Squarciapino.
A sinistra: Gösta Winbergh (Don Ottavio) e Carol Vaness (Donna Anna) nell'atto I.
A destra: Cecilia Bartoli (Zerlina) e Pietro Spagnoli (Masetto) nell'atto I.

Foto Lelli & Masotti

Foto Lelli & Masotti

Foto Lelli & Masotti

In alto: Thomas Allen (Don Giovanni) e Cecilia Bartoli (Zerlina) nell'atto I.
In basso, a sinistra: Thomas Allen (Don Giovanni) nell'atto I.
A destra: Alessandro Corbelli (Leporello) e Renée Fleming (Donna Elvira) nell'atto I.

Foto Andrea Tamoni.

Foto Andrea Tamoni

Don Giovanni a Milano, Teatro alla Scala, 21 ottobre 1999, nello stesso allestimento del 7 aprile 1989.
A sinistra: Michele Pertusi (Don Giovanni).
A destra: Barbara Frittoli (Donna Elvira) e Ildebrando D'Arcangelo (Leporello).

Foto Andrea Tamoni

Foto Andrea Tamoni

In alto: Giuseppe Sabbatini (Don Ottavio), Adrianne Pieczonka (Donna Anna) e Franz Josef Selig (Commendatore).
In basso: Angelika Kirchschlager (Zerlina) e Carlos Álvarez (Don Giovanni).

Foto Andrea Tamoni

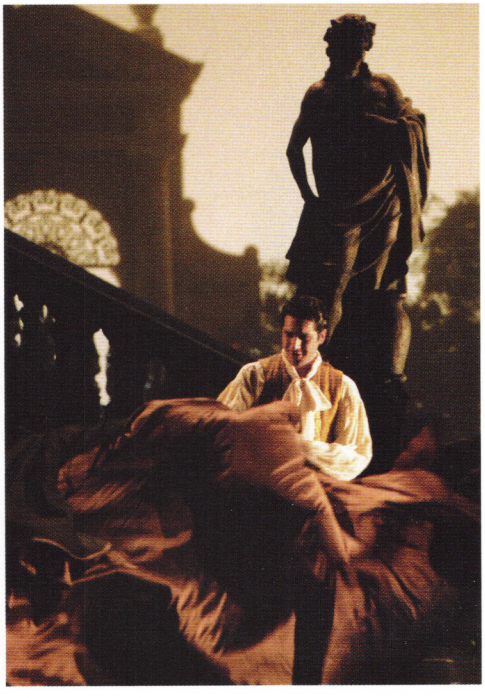


Foto Andrea Tamoni

In alto: Angelika Kirchschlager (Zerlina) e Carlos Álvarez (Don Giovanni).
In basso, a sinistra: Angelika Kichschlager (Zerlina) e Carlos Álvarez (Don Giovanni).
A destra: Ildebrando D'Arcangelo (Leporello).

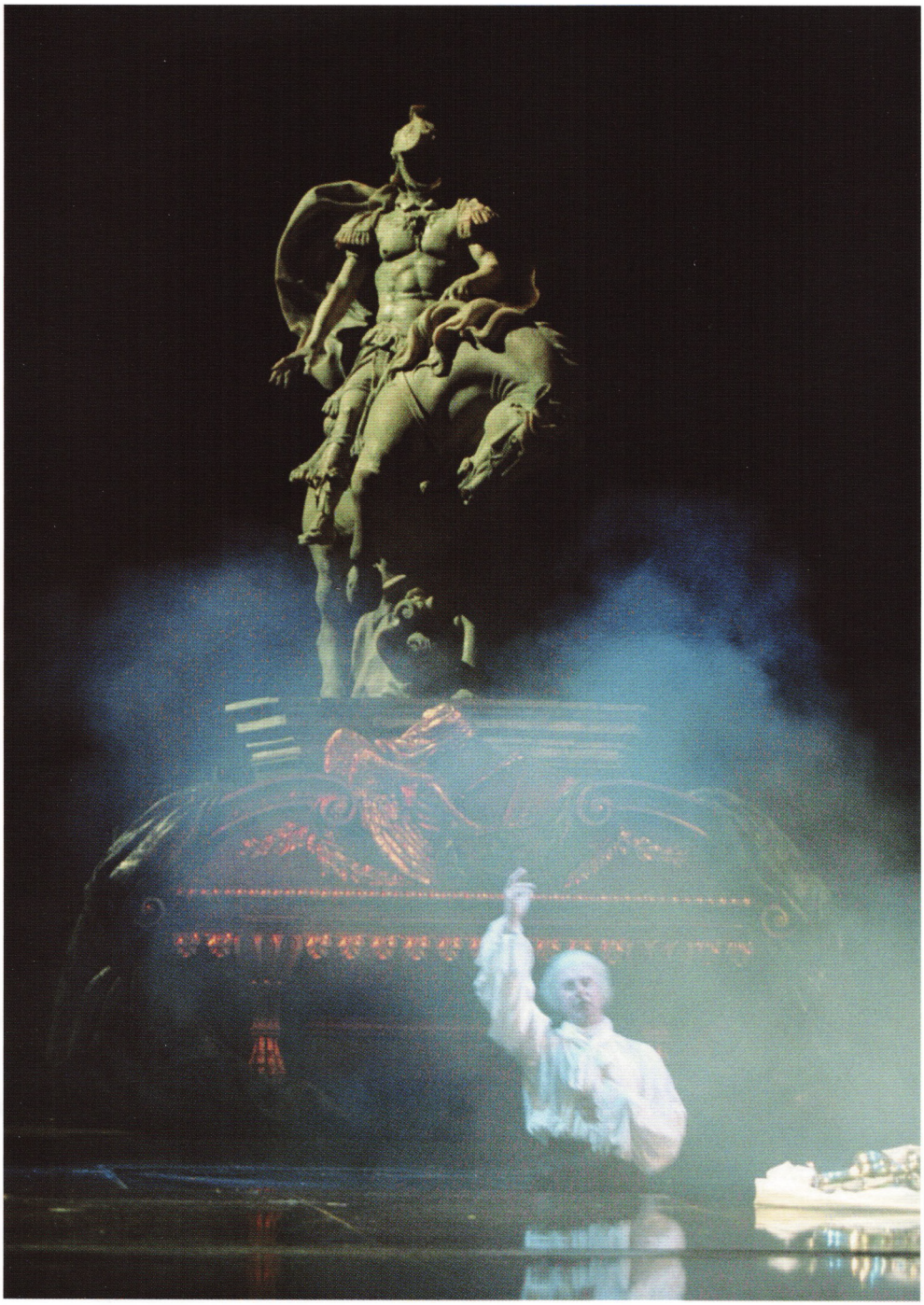


Foto Andrea Tamoni

Carlos Álvarez (Don Giovanni).

Foto Marco Brescia

Foto Marco Brescia

Don Giovanni a Milano, Teatro alla Scala, 10 ottobre 2006. Direttore Gustavo Dudamel, regia e scene di Peter Mussbach, costumi di Andrea Schmidt-Futterer.

10 ottobre 2006
12 rappresentazioni
(repliche: 16, 17, 19, 21, 28, 30 ottobre;
3, 5, 7, 10, 12 novembre)

Direttore
Gustavo Dudamel

Maestro del Coro
Roberto Gabbiani

Regia e Scene
Peter Mussbach

Costumi
Andrea Schmidt-Futterer

Luci
Alexander Koppelmann

Coproduzione con
Deutsche Staatsoper Berlin

Orchestra e Coro
del Teatro alla Scala

INTERPRETI

Don Giovanni
Carlos Álvarez
Erwin Schrott

Il Commendatore
Attila Jun
Ernesto Panariello

Donna Anna
Carmela Remigio
Anna Samuil

Don Ottavio
Francesco Meli
Jeremy Ovenden

Donna Elvira
Annette Dasch
Monica Bacelli

Leporello
Ildebrando
D'Arcangelo
Alex Esposito

Masetto
Alex Esposito
Francesco Verna

Zerlina
Veronica Cangemi
Sylvia Schwartz

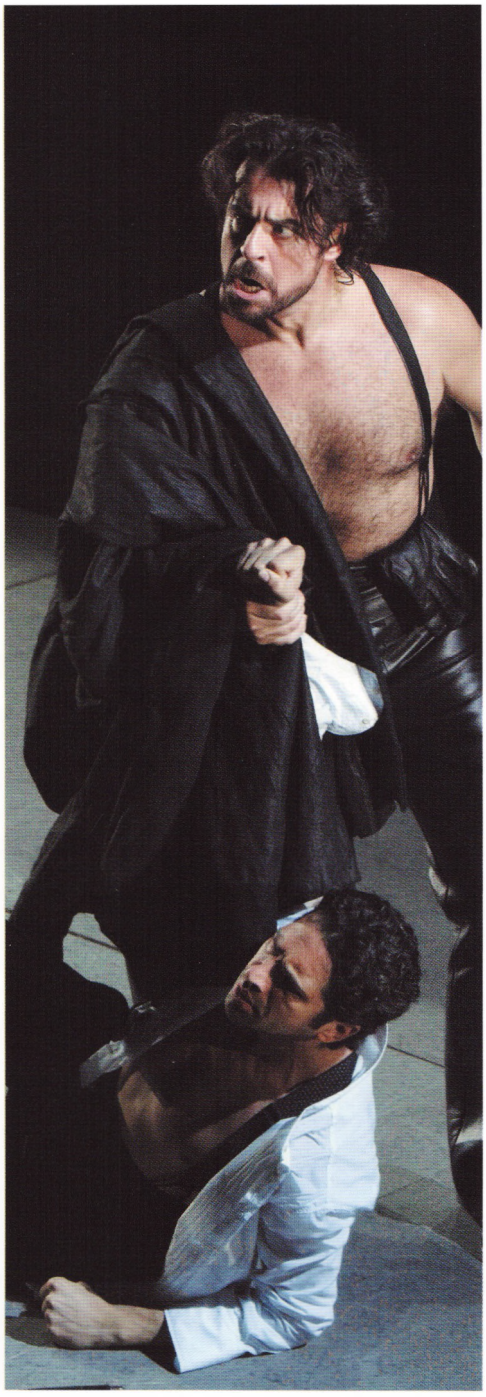


Foto Marco Brescia

Carlos Álvarez (Don Giovanni),
e Ildebrando D'Arcangelo (Leporello).

Foto Marco Brescia

Foto Marco Brescia

In alto: Attila Jun (Commendatore) e Carlos Álvarez (Don Giovanni),
In basso: Monica Bacelli (Donna Elvira) e Ildebrando D'Arcangelo (Leporello).

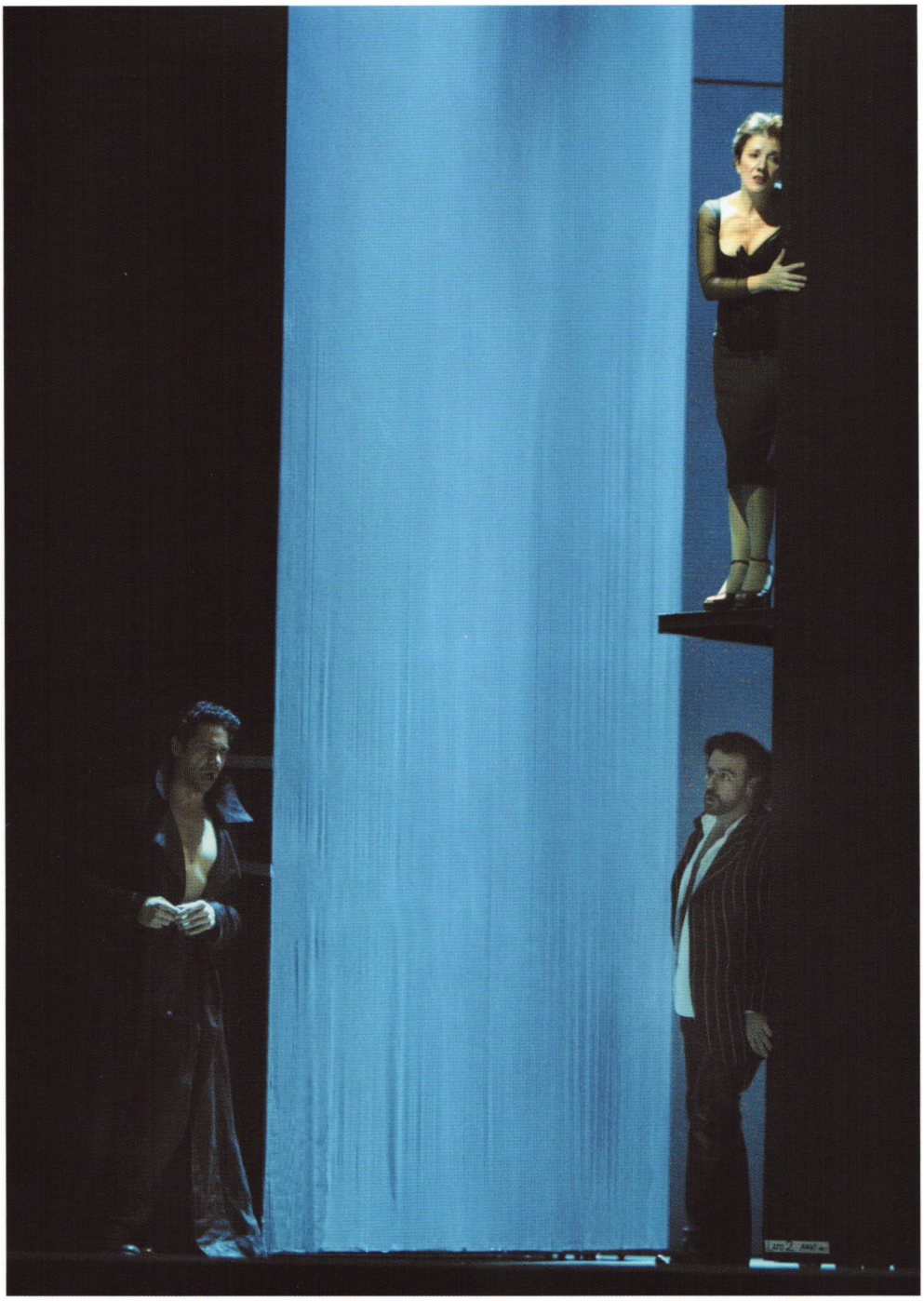


Foto Marco Brescia

Ildebrando D'Arcangelo (Leporello), Monica Bacelli (Donna Elvira) e Carlos Álvarez (Don Giovanni).

Foto Marco Brescia

Foto Marco Brescia

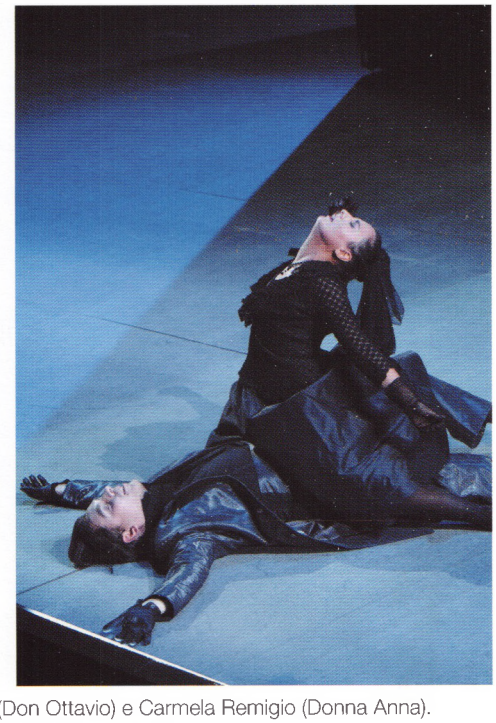


Foto Marco Brescia

In alto: Monica Bacelli (Donna Elvira), Francesco Meli (Don Ottavio) e Carmela Remigio (Donna Anna).
In basso a sinistra: Carlos Álvarez (Don Giovanni) e Veronica Cangemi (Zerlina).
A destra: Carmela Remigio (Donna Anna) e Francesco Meli (Don Ottavio).

Foto Marco Brescia

Foto Marco Brescia

Due momenti del finale dell'atto I.

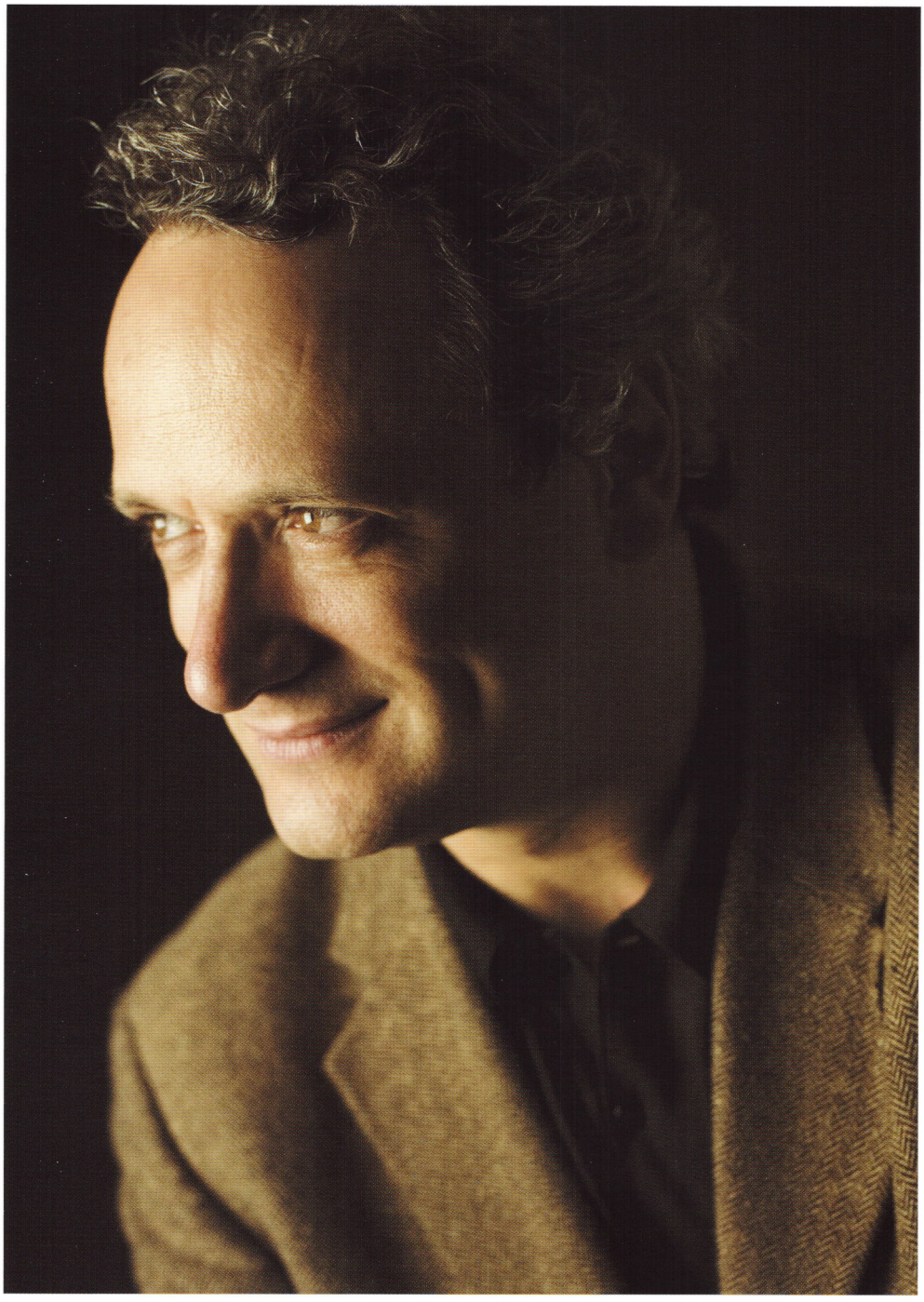
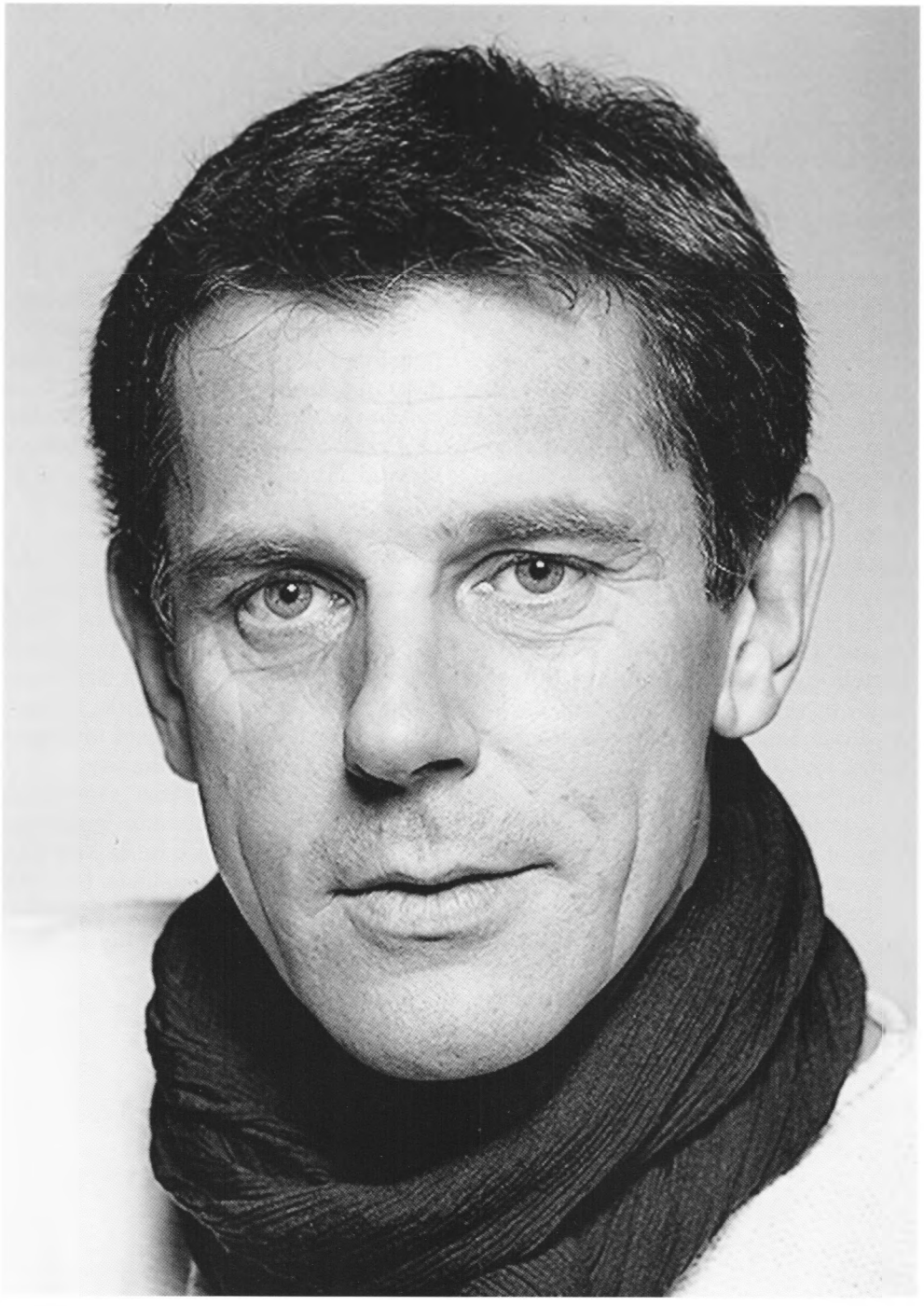


Foto B. Balcovega

Louis Langrée.

Louis Langrée

Francese di nascita, dal dicembre 2002 è stato per sette edizioni Music Director del Mostly Mozart Festival di New York.
Nella stagione 2009-10 torna a esibirsi con la Houston Symphony Orchestra, la Baltimore Symphony Orchestra, la Scottish Chamber Orchestra nonché a Verona e a Bucarest con la Deutsche Kammerphilharmonie di Brema. Debutta alla Scala e all'Opéra-Comique di Parigi e torna al Metropolitan di New York con *Hamlet* di Thomas e al Festival di Aix-en-Provence con *Don Giovanni* di Mozart. Nelle prossime stagioni debutterà alla Staatsoper di Vienna e con la Cincinnati Symphony Orchestra.
Ha diretto molte altre orchestre internazionali: Pittsburgh Symphony, Detroit Symphony, Dallas Symphony, London Philharmonic, Orchestre de Paris, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestra di Santa Cecilia a Roma, Netherlands Philharmonic di Amsterdam, Tokyo Philharmonic, Camerata Salzburg, Academy of St Martin in the Fields e Orchestra del Mozarteum di Salisburgo. Conduce regolarmente anche l'Orchestra of the Age of Enlightenment, la Concerto Köln, l'Orchestre Champs-Élysées di Parigi e Le Concert d'Astrée, ed è presente anche al Festival di Spoleto, alle Chorégies d'Orange, alle Wiener Festwochen, ai BBC Proms di New York e alla Mozartwoche di Salisburgo.
Music Director dell'Orchestre de Picardie (1993-98), dell'Orchestre Philharmonique di Liegi (2001-06), dell'Opéra National de Lyon (1998-2000) e della Glyndebourne Touring Opera (1998-2003), ha collaborato regolarmente al Glyndebourne Festival Opera. Ha diretto anche al Covent Garden di Londra, alla Lyric Opera di Chicago, alla Staatsoper di Dresda, al Grand Théâtre di Ginevra, all'Opéra-Bastille e al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi nonché alla Netherlands Opera di Amsterdam. Per la sua esecuzione di *Fidelio* di Beethoven alla Glyndebourne Opera nel 2001 ha ricevuto, assieme a Simon Rattle, l'Award for Best Musical Achievement for Opera della Royal Philharmonic Society.
Vanta una ricca discografia, e molte sue registrazioni hanno ottenuto importanti riconoscimenti: Victoire de la Musique, Diapason d'Or e Gramophone. Nel 2006 è stato insignito del titolo di Chevalier des Arts et des Lettres dal Ministro della Cultura francese.



Peter Mussbach.

Peter Mussbach

Nato nel 1949 in Germania (Franconia centrale), ha studiato canto, pianoforte e direzione d'orchestra a Monaco di Baviera e a Vienna nonché germanistica, storia dell'arte, filosofia, diritto, sociologia (tesi di laurea "Sulla nascita dell'opera in Italia") e medicina; ha praticato come neurologo alla Ludwig Maximilian Universität di Monaco. Nel 1973 ha iniziato la carriera di regista con *Der Barbier von Bagdad* di Peter Cornelius ad Augsburg; ha curato la *mise-en-scène* di *Götterdämmerung* di Wagner, un Ciclo schönberghiano ad Amburgo, e a Bruxelles *Parsifal* di Wagner, *Da una casa di morti* di Janáček, *Stephen Climax* di Hans Zender e *Les Troyens* di Berlioz; nel 1993 al Festival di Salisburgo *Lucio Silla* di Mozart, poi *The Rake's Progress* di Stravinskij, *Lulu* di Berg, *Doktor Faust* di Busoni e *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič. Per *Wozzeck* e *Lulu* di Berg, *Fidelio* di Beethoven, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* di Mozart come per alcune *premières* (*Enrico* di Manfred Trojahn, *Die Eroberung von Mexiko* di Wolfgang Rihm) ha curato anche la scenografia. Allo Staatstheater di Stoccarda ha curato regia e scene per *Re Ruggero* di Szymanowski e *Mädchen mit den Schwefelhölzern* di Helmut Lachenmann. In àmbito cinematografico ha diretto nel 1993 *Kain ist Kain* (da *Amériques* di Edgar Varèse); nel 1995 ha curato l'adattamento televisivo di *Wozzeck*.

Dal 1997 al 2001 ha insegnato Regia e Spettacolo alla Universität Mozarteum di Salisburgo; nel 2001-02 è stato Professore Ospite per la regia operistica ad Amburgo. Ha scritto il libretto di *Celan* di Peter Ruzicka (Semperoper di Dresda, 2001). Ha curato la *mise-en-scène* di *Arabella* di R. Strauss al Théâtre du Châtelet di Parigi, nel 2003 la *première* di *Perelà, uomo di fumo* di Pascal Dusapin all'Opéra-Bastille di Parigi. Al Saito Kinen Festival, in Giappone, ha messo in scena *Wozzeck* di Berg, nel 2005 *Billy Budd* di Britten alla Bayerische Staatsoper di Monaco, *Salome* di R. Strauss alla Sächsische Staatsoper di Dresda (anche le scene), *Simon Boccanegra* di Verdi alla Nederlandse Opera di Amsterdam e *Don Giovanni* alla Scala.

Dal 2002 al maggio 2008 Sovrintendente e Direttore Artistico della Staatsoper Unter den Linden, vi ha messo in scena *Lulu* di Berg con scenografia propria (1997), *Macbeth* di Verdi (2000), *Der ferne Klang* di Franz Schreker (2001), *Il naso* di Šostakovič (2002), *La traviata* di Verdi, *Moses und Aron* di Schönberg (2004) e le *premières* di *Takemitsu - My Way of Life* (2004) di Toru Takemitsu, *Chief Joseph* di Hans Zender, *The Wall* alla *première* di *Seven Attempted Escapes from Silence* (estate 2005); nel 2006 *Faustus, the Last Night* di Pascal Dusapin, *Phaedra*, 'opera-concerto' di Henze, nel 2007 in 'prima assoluta' (coproduzione Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, Wiener Festwochen, Alte Oper di Francoforte e Festival di Berlino) nell'àmbito di "musikfest berlin 07".

Andrea Schmidt-Futterer

Dopo i suoi primi lavori alla Berliner Schaubühne e una lunga collaborazione con lo Schauspielhaus di Bochum (1986-95), ha lavorato come costumista e scenografa a Berlino, Francoforte, Amburgo, Zurigo, Ginevra, Amsterdam, Londra, Milano, San Francisco e Parigi.
Nel 1991 ha collaborato per la prima volta col regista Peter Mussbach per *Da una casa di morti* di Janáček a Bruxelles; fra le successive collaborazioni: *Lulu* di Berg, *Doktor Faust* di Busoni, *Wozzeck* di Berg, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* di Helmut Lachenmann, *Macbeth* di Verdi, *Der ferne Klang* di Franz Schreker, *Arabella* di R. Strauss, *Carmen* di Bizet e la *première* di *Perelà, uomo di fumo* di Pascal Dusapin.
Oltre alle collaborazioni con Andrea Breth, Frank-Patrick Steckel, Claus Peymann e Thomas Langhoff, ha allestito con Nikolaus Lehnhoff *Parsifal*, *Tristan und Isolde* e *Der fliegende Holländer* di Wagner, *Turandot* di Puccini, *Dialogues des Carmélites* di Poulenc, *Die Gezeichneten* di Schreker al Festival di Salisburgo 2005, e con Nicolas Brieger *Cardillac* di Hindemith, *St. François d'Assise* di Messiaen e *Die tote Stadt* di Erich Korngold.
Per i Festtage 2003 alla Staatsoper Unter den Linden ha collaborato con Mussbach al nuovo allestimento della *Traviata* di Verdi.
Ai Festtage 2004 ha creato i costumi per il nuovo allestimento di Mussbach di *Moses und Aron* di Schönberg, e quelli per *Billy Budd* di Britten alla Bayerische Staatsoper di Monaco, di *Salome* di R. Strauss alla Semperoper di Dresda e, nel 2006, quelli per la *première* di *Faustus, the Last Night* di Dusapin alla Staatsoper Unter den Linden, *Simon Boccanegra* di Verdi alla Nederlandse Opera di Amsterdam, *Die lustige Witwe* di Lehár alla Staatsoper Unter den Linden e *Don Giovanni* di Mozart alla Scala.

Andrea Schmidt-Futterer.

Alexander Koppelmann

Dopo aver lavorato per dieci anni alla Schaubühne di Lehniner Platz a Berlino, dalla fine del 1999 collabora come *free lance* in particolare con il Burgtheater di Vienna.
Ha curato le luci per le produzioni di *Salome* di R. Strauss al Festival di Salisburgo 1992, dell'*Orfeo* di Monteverdi a Lipsia, di *The Winter's Tale* di Philippe Boesman al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles e al Théâtre du Châtelet di Parigi 1999-2001, di *The Turn of the Screw* di Britten a Ginevra, di *Idomeneo* di Mozart a Vienna, di *Der Protagonist* e di *Royal Palace* di Kurt Weill al Festival di Bregenz, nonché di *Wozzeck* di Berg per il Matsumoto Saito Kinen Festival in Giappone; alla Bayerische Staatsoper di Monaco a curato le luci di *Billy Budd* di Britten e di *Doktor Faust* di Busoni.

Alexander Koppelmann.

WOLFGANG AMADEUS MOZART
CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE

a cura di Cesare Fertonani

1756 27 gennaio: nasce a Salisburgo Johannes Chrisostomus Wolfgang Gottlieb (Amadeus) Mozart, da Johann Georg Leopold (1719-1787), musico e compositore presso la corte del principe arcivescovo (diverrà vicemaestro di cappella nel 1763), e da Anna Maria Pertl (1720-1778). In questo stesso anno, il padre pubblica la sua *Violinschule* per i tipi dell'editore Lotter di Augusta.

1760 Inizia lo studio del cembalo e, in seguito, del violino e della composizione sotto la guida del padre.

1761 Compone le sue prime musiche: tre Minuetti (KV 1d-1f) e altri brani per pianoforte.

1762 Gennaio: si reca a Monaco, dove con la sorella Maria Anna Walburgis, detta «Nannerl» (1751-1829), suona in presenza del principe elettore Massimiliano. Il 18 settembre la famiglia Mozart si reca a Vienna, passando per Passau e Linz. Il 13 e il 21 ottobre i Mozart sono ricevuti a Schönbrunn, dove Wolfgang suona dinanzi alla corte dell'imperatrice Maria Teresa. Produce nuove composizioni pianistiche: tre *Minuetti* (KV 2, 4, 5) e un *Allegro* (KV 3).

1763 5 gennaio: ritorno a Salisburgo. 9 giugno: inizia il primo grande viaggio europeo con la famiglia: le mete sono Parigi e Londra. Tappe, con relativi concerti, a Monaco, Augusta, Ludwigsburg, Schwetzingen, Heidelberg, Magonza, Francoforte sul Meno (18 agosto: viene ammirato dal giovane Goethe), Coblenza, Bonn, Colonia, Aquisgrana e Bruxelles. 18 novembre: arrivo a Parigi. Durante il periodo natalizio presentazione e concerto alla corte di Luigi XV. In questo stesso anno compone tre *Sonate* per violino e pianoforte (KV 6-8) e un paio di pagine pianistiche.

1764 Melchior Grimm introduce i Mozart nell'alta società parigina. 10 aprile: viaggio a Londra. Qui Mozart conosce K.F. Abel e J.Chr. Bach. Si esibisce alla corte di Giorgio III e in vari concerti pubblici cittadini. Scrive numerose composizioni pianistiche, sette *Sonate* per violino e pianoforte (KV 9-15) e una *Sinfonia* (KV 16).

1765 24 luglio: partenza da Londra alla volta dell'Aia, attraverso Lilla, Gand, Anversa e Rotterdam. 30 settembre: partecipa, come autore ed esecutore, a un solenne concerto per l'insediamento del governatore Guglielmo d'Orange. Fra novembre e dicembre Wolfgang e la sorella si ammalano in maniera grave. Sono di quest'anno: quattro *Sinfonie* (KV 16a, 19, 19b, 22); due arie per voce e orchestra *Va', dal furor portata* (KV 19c) e *Conservati fedele* (KV 23); il mottetto *God is our refuge* (KV 20); una *Sonata* (KV 19d) per pianoforte a quattro mani.

1766 Concerti ad Amsterdam, all'Aia e a Utrecht. 10 maggio: di nuovo a Parigi, dove compone il suo primo lavoro sacro, il *Kyrie* KV 33. 9 luglio: viaggio di ritorno in Austria. 30 novembre: rientro a Salisburgo. Scrive *Variazioni* (KV 24-25) e quattro *Sonate* per pianoforte (KV 33d-33g); sei *Sonate* per violino e pianoforte (KV 26-31); lo scherzoso *Galimathias musicum (quodlibet)* per pianoforte e strumenti KV 32; *Or che il dover/Tali e cotanti sono* (KV 33i), recitativo e aria per tenore e orchestra.

1767 Seguito dal padre, si dedica allo studio della composizione. 12 marzo: esecuzione dell'oratorio *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* (KV 35), di cui Wolfgang compone solo la prima parte. Durante la settimana santa viene eseguita la *Grabmusik* KV 35a per so-

li, coro e orchestra. 11 settembre: viaggio a Vienna. Un'epidemia di vaiolo consiglia Leopold di riparare con la famiglia a Olmütz; tuttavia i due bambini contraggono la malattia, e Wolfgang rischia di rimanere cieco. Porta a termine: *Scande coeli limina. Offertorium in festo Sancti Benedicti* KV 34 per quattro voci e orchestra; due *Sinfonie* (KV 42a, 43); quattro *Concerti* per pianoforte e orchestra (KV 37, 39-41); la commedia latina *Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis* (KV 38); tre *Sonate da chiesa* (KV 41h-41k); il duetto vocale *Ach, was müssen wir erfahren?* (KV 43a).

1768 10 gennaio: ancora a Vienna. 19 gennaio: concerto alla corte imperiale. Primavera-estate: compone l'opera buffa *La finta semplice* (KV 46a) e il Singspiel in un atto *Bastien und Bastienne* (KV 46b). Settembre: Leopold Mozart, in risposta agli intrighi teatrali contro l'andata in scena della *Finta semplice*, stende il primo catalogo delle opere di Wolfgang. Fine dicembre: viaggio di ritorno a Salisburgo. Risalgono a quest'anno: quattro *Sinfonie* (KV 45, 45a, 45b, 48); due *Sonate* per violino e pianoforte (KV 46d-46e); i Lieder *Daphne, deine Rosenwangen* (KV 46c) e *An die Freude* (KV 47e); la *Missa solemnis* KV 47a e la *Missa brevis* KV 47d.

1769 5 gennaio: arrivo a Salisburgo. 1° maggio: si rappresenta *La finta semplice*. 27 novembre: è nominato maestro dei concerti presso la corte arcivescovile. 12 dicembre: inizia il primo viaggio italiano in compagnia del padre. Scrive: la *Missa brevis* KV 61a; la *Messa* KV 66 «Dominicus-Messe»; il *Te Deum* KV 66b; *A Berenice/Sol nascente* (KV 61c), recitativo e aria per soprano e orchestra; numerosi *Minuetti*, tre *Cassazioni* (KV 62-63, 63a) e la *Serenata* KV 62a per orchestra; la *Sinfonia* KV 73.

1770 Verso Milano, via Verona, Mantova (16 gennaio: concerto al Teatro Scientifico) e Cremona. 23 gennaio: arrivo a Milano. Il governatore della Lombardia, conte Firmian, commissiona a Wolfgang l'opera seria *Mitridate, re di Ponto* (KV 74a). Conoscenza di G.B. Sammartini e di N. Piccinni. 15 marzo: a Lodi scrive il suo primo *Quartetto* per archi (KV 73f). A Bologna conosce padre Martini. 2 aprile: concerto a Firenze presso la corte granducale. 11 aprile: arrivo a Roma. Concerti in palazzi patrizi. Viaggio a Napoli. 8 luglio: con una udienza presso il papa Clemente XIV viene insignito del cavalierato dello Speron d'Oro. Sulla via per Milano, sosta a Bologna: studi di contrappunto con padre Martini. A Milano, per la riuscita rappresentazione del *Mitridate* (26 dicembre). Quest'anno compone inoltre: una serie di *Arie* su testo di Metastasio; cinque *Sinfonie* (KV 73l-73n, 73q, 74), nonché altri brani vocali e strumentali.

1771 5 gennaio: l'Accademia Filarmonica di Bologna gli conferisce il titolo di maestro di cappella. 12 marzo: inizio del viaggio di ritorno a Salisburgo, per Padova e Verona. 28 marzo: arrivo a Salisburgo. Secondo viaggio in Italia. 24 agosto: arrivo a Milano. 17 ottobre: rappresentazione della serenata teatrale *Ascanio in Alba* (KV 111). Conosce J.A. Hasse. 16 dicembre: ritorno a Salisburgo. Muore il principe arcivescovo Sigismund von Schrattenbach. Sono di quest'anno: cinque *Sinfonie* (KV 75, 75b, 111b, 112, 114); il *Concerto* o *Divertimento* per orchestra KV 113; tre *Concerti* per pianoforte da *Sonate* di J.Chr. Bach (KV 107); *Non curo l'affetto* (KV 74b) per soprano e orchestra; vari lavori liturgici e sacri, fra cui l'oratorio *La Betulia liberata* (KV 74c).

1772 14 marzo: Hieronymus Colloredo diviene principe arcivescovo di Salisburgo. Inizio di maggio: esecuzione della serenata celebrativa *Il sogno di Scipione* (KV 126). 9 agosto: Mozart è confermato maestro dei concerti con lo stipendio di 150 fiorini. Terzo viaggio in Italia. 4 novembre: arrivo a Milano. 26 dicembre: prima rappresentazione, con scarso successo, del dramma per musica *Lucio Silla* (KV 135). Compone inoltre: alcuni *Lieder* e composizioni sacre; otto *Sinfonie* (KV 124, 128-130, 132-134, 141a); quattro *Divertimenti* (KV 125a-125c, 131); due *Quartetti* per archi (KV 134a-134b) e altra musica strumentale.

1773 Falliscono i tentativi di Leopold per trovare a Wolfgang in Italia, e in particolare a Milano o a Firenze, una vantaggiosa sistemazione professionale. 13 marzo: ritorno a Salisburgo. 14 luglio: col padre a Vienna. Udienza a corte e concerti in chiese e case borghesi della capitale; commissione delle musiche di scena per il dramma *Thamos, König in Ägyp-*

ten. Ottobre: ritorno a Salisburgo, dopo l'infruttuosa ricerca di una sistemazione a Vienna. Risalgono a quest'anno: il mottetto *Exsultate, jubilate* KV 158a; la *Missa in honorem SS.mae Trinitatis* KV 167 e altre opere sacre o liturgiche; sei *Sinfonie* (KV 161a-161b, 162, 162b, 173dA-173dB) e sedici *Minuetti* (KV 176) per orchestra; il *Concerto* per pianoforte e orchestra KV 175; il *Quintetto* KV 174 e dieci *Quartetti* per archi (KV 157-159, 159a, 168-173), nonché altri lavori strumentali.

1774 Da settembre si dedica alla stesura dell'opera buffa *La finta giardiniera* (KV 196). Si reca a Monaco per la sua rappresentazione. Sono di quest'anno: tre *Sinfonie* (KV 186a-186b, 189k); il *Concerto* per fagotto e orchestra (KV 186e); cinque *Sonate* per pianoforte (KV 189d-189h); la *Sonata* KV 186c per pianoforte a quattro mani e altre composizioni strumentali; alcuni lavori sacri e liturgici.

1775 13 gennaio: felice rappresentazione della *Finta giardiniera*. 7 marzo: ritorno a Salisburgo. 23 aprile: si esegue il dramma per musica *Il re pastore* (KV 208). Nascono quest'anno anche la *Missa brevis* KV 196b «Spatzen-Messe» e altre opere vocali, sacre e profane; cinque *Concerti* per violino e orchestra (KV 207, 211, 216, 218-219); la *Sonata* per pianoforte KV 205b «Dürnitz».

1776 È un anno di intensa produzione strumentale: sette *Divertimenti* (KV 240, 240a-240b, 247, 251, 253-254); tre *Serenate* (KV 239, 248b «Haffner», 250a «Ständchen»); due *Concerti* per pianoforte e orchestra (KV 238, 246 «Lützow»); il *Concerto* per tre pianoforti e orchestra KV 242 «Lodron». Scrive inoltre due *Messe* (KV 246a, 257) e un folto numero di altre composizioni vocali e strumentali.

1777 Peggiorano i rapporti con l'arcivescovo Colloredo. In agosto Mozart abbandona il servizio a Salisburgo. 23 settembre: partenza con la madre, alla volta di Parigi. 30 ottobre: sosta a Mannheim. Qui si innamora appassionatamente di Aloysia Weber. Termina: tre *Divertimenti* (KV 270, 271g-271h) per orchestra; il *Concerto* per pianoforte e orchestra KV 271 «Jeunehomme»; il *Quartetto* per flauto e archi KV 285; due *Sonate* per pianoforte (KV 284b-284c) e altri lavori strumentali. Fra le opere vocali di quest'anno, la *Missa brevis* KV 272b.

1778 3 marzo: arrivo a Parigi, dove dà concerti e lezioni private. Collabora con il coreografo J.G. Noverre al balletto *Les petits riens* (KV 299b). 12 giugno: termina di comporre la *Sinfonia* KV 300a «Pariser» per i Concerts Spirituels. 3 luglio: muore la madre. Cerca invano di ottenere un impiego stabile nella capitale francese. Su sollecitazione del padre inizia il viaggio di ritorno. Appartiene a quest'anno una rigogliosa produzione strumentale: due *Concerti* per flauto e orchestra (KV 285c-285d); la *Sinfonia concertante* per flauto, oboe, corno e fagotto KV 297B; il *Concerto* per flauto e arpa KV 297c; il *Quartetto* per flauto e archi KV 298; sette *Sonate* per violino e pianoforte (KV 293a-293d, 296, 300c, 300l); la *Sonata* KV 300d e altre composizioni per pianoforte. Scrive inoltre alcune *Arie* per voce e orchestra.

1779 Gennaio: ritorno a Salisburgo. Riprende servizio come organista presso il duomo e la corte con lo stipendio di 450 fiorini. Scrive, fra l'altro: cori e intermezzi per *Thamos, König in Ägypten* (KV 336a); il Singspiel (incompiuto) in due atti *Zaide* (KV 336b); due *Sinfonie* (KV 318-319); una *Serenata* (KV 320 «Posthorn»); il *Concerto* per due pianoforti e orchestra KV 316a; la *Sinfonia concertante* per violino, viola e orchestra KV 320d; la *Sonata* per violino e pianoforte KV 317d. Il catalogo della musica sacra è integrato dalla *Messa* KV 317 «Krönungs-Messe» e da alcuni lavori minori.

1780 Dalla corte di Monaco gli viene commissionato il dramma per musica *Idomeneo* (KV 366). Compone l'opera e parte per la capitale bavarese (5 novembre). Di quest'anno sono: la *Sinfonia* KV 338; la *Missa solemnis* KV 337 e altri lavori sacri.

1781 Leopold e Nannerl raggiungono Wolfgang a Monaco; la prima rappresentazione di *Idomeneo* (29 gennaio) ha esito trionfale. Va ad Augusta, presso la cugina Maria Thekla Mozart. Su improvvisa chiamata del Colloredo, parte per Vienna. Qui rompe definitivamente i rapporti con l'arcivescovo; resta nella capitale, ospite della famiglia Weber (trasferitasi a Vienna due anni prima). Scrive: *Lieder*

e *Arie* per voce e orchestra; due *Serenate* per fiati (KV 370a, 375); il *Quartetto* per oboe e archi KV 368b; quattro *Sonate* per violino e pianoforte (KV 373a, 374d-374f); la *Sonata* per due pianoforti KV 375a e altre pagine cameristiche e pianistiche.

1782 Libero artista a Vienna: lezioni private, accademie, concerti all'Augarten-Saal. 16 luglio: rappresentazione del Singspiel in tre atti *Die Entführung aus dem Serail* (KV 384). 4 agosto: matrimonio con Constanze Weber (1768-1826), sorella di Aloysia. Accanto a una serie di *Canoni* vocali e *Arie* per voce e orchestra compone molte opere strumentali, fra cui: la *Sinfonia* KV 385 «Haffner»; tre *Concerti* (KV 385p, 387a-387b) e due *Rondò* (KV 382, 386) per pianoforte e orchestra; il *Concerto* per corno e orchestra KV 386b; la *Serenata* per fiati KV 384a; il *Quintetto* per corno e archi KV 386c; il *Quartetto* per archi KV 387; una serie di *Fughe* per archi; la *Fantasia* KV 385g e altre pagine pianistiche.

1783 17 giugno: nasce il primo figlio, Raimund Leopold, che muore dopo sette mesi. Alla fine di luglio Mozart è a Salisburgo con la moglie. Termina di comporre: la *Messa* KV 417a; numerose *Arie* per voce e orchestra; cinque *Notturni* per tre voci (KV 436-439, 439a); la *Sinfonia* KV 425 «Linz»; due *Concerti* per corno e orchestra (KV 417, 447); due *Quartetti* per archi (KV 417b, 421b); una coppia di *Duetti* per violino e viola (KV 423-424); tre *Sonate* per pianoforte (KV 300h-300k).

1784 9 febbraio: inizia a stendere un catalogo tematico autografo delle proprie composizioni. In estate si ammala in modo grave. 21 settembre: nasce il secondo figlio, Karl Thomas (1784-1858). 14 dicembre: Mozart entra nella loggia massonica «Zur Wohltätigkeit». Al catalogo delle opere si aggiungono: *Minuetti* e *Contraddanze* per orchestra; sei *Concerti* per pianoforte e orchestra (KV 449-451, 453, 456, 459); il *Quintetto* per pianoforte e fiati KV 452; il *Quartetto* KV 458 «Die Jagd»; la *Sonata* per violino e pianoforte KV 454; la *Sonata* KV 457 e altri lavori pianistici.

1785 Febbraio-aprile: Leopold è a Vienna, in visita al figlio. 13 marzo: esecuzione della cantata sacra *Davidde penitente* (KV 469). Inizia a scrivere la commedia con musica *Der Schauspieldirektor* (KV 486) e l'opera buffa *Le nozze di Figaro* (KV 492). Accanto a qualche altra pagina vocale compone la cantata massonica *Die Maurerfreude* KV 471. In campo strumentale nascono: *Maurerische Trauermusik* KV 479a; tre *Concerti* per pianoforte e orchestra (KV 466-467, 482); il *Quartetto* per pianoforte e archi KV 478; due *Quartetti* per archi (KV 464-465 «Dissonanzen-Quartett»); la *Sonata* per violino e pianoforte KV 481; la *Fantasia* per pianoforte KV 475.

1786 7 febbraio: a Schönbrunn si esegue *Der Schauspieldirektor*. 1° maggio: rappresentazione delle *Nozze di Figaro* al Burgtheater, con felicissimo esito. 18 ottobre: nasce il terzo figlio, Johann Thomas Leopold, destinato a morire meno di un mese dopo. Sono di quest'anno: *Ch'io mi scordi di te/Non temer, amato bene* (KV 505), scena e rondò per soprano, pianoforte e orchestra; la *Sinfonia* KV 504 «Prager»; tre *Concerti* (KV 488, 491, 503) per pianoforte e orchestra; il *Concerto* per corno e orchestra KV 495; il *Quartetto* per archi KV 499; il *Quartetto* per pianoforte e archi KV 493; tre *Trii* per pianoforte e altri strumenti (KV 496, 498 «Kegelstatt-Trio», 502); la *Sonata* per pianoforte a quattro mani KV 497.

1787 11 gennaio: arriva a Praga con la moglie, accolto festosamente. Qui gli viene commissionato il dramma giocoso *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (KV 527). All'inizio di febbraio ritorna a Vienna. 28 maggio: morte di Leopold Mozart. In settembre si mette in viaggio verso Praga. 28 ottobre: la rappresentazione di *Don Giovanni* riscuote vivo successo. 7 dicembre: nomina a compositore di corte, con lo stipendio annuale di 800 fiorini. 27 dicembre: nasce la figlia Theresia, che morirà l'anno successivo. Quest'anno compone: numerosi *Lieder* e *Arie* per voce e orchestra; *Sei danze tedesche* per orchestra KV 509; il sestetto *Ein musikalischer Spass* «Dorfmusikanten-Sextett» KV 522; due *Quintetti* per archi (KV 515-516); la serenata per archi *Eine kleine Nachtmusik* KV 525; la *Sonata* per violino e pianoforte KV 526; la *Sonata* per pianoforte a quattro mani KV 521.

1788 7 maggio: la prima rappresentazione

viennese di *Don Giovanni*, al Burgtheater, riceve tiepide accoglienze. Scrive quest'anno: le tre ultime *Sinfonie* (KV 543, 550, 551 «Jupiter»); *Contraddanze*, *Danze tedesche*, *Minuetti* per orchestra; il *Concerto* per pianoforte e orchestra KV 537 «Krönungs-Konzert»; il *Quintetto* per archi KV 516b; tre *Trii* per pianoforte, violino e violoncello (KV 542, 548, 564); il *Divertimento* per violino, viola e violoncello KV 563; la *Sonata* per violino e pianoforte KV 547 «für Anfänger»; due *Sonate* per pianoforte (KV 545, 547a). Il catalogo vocale annovera *Lieder*, *Arie* per voce e orchestra, nonché una serie di *Canoni*. Strumenta poi *Acis e Galatea* di Händel (KV 566).

1789 8 aprile: partenza per un viaggio a Berlino con l'allievo e amico principe Karl Lichnowsky. Tappe a Praga, Dresda, Lipsia e Potsdam. Dal re di Prussia Federico Guglielmo II non ottiene che la commissione per alcuni lavori cameristici. 4 giugno: arrivo a Vienna. Le crescenti preoccupazioni finanziarie sono aggravate dal cattivo stato di salute di Mozart. Gli viene commissionata l'opera buffa *Così fan tutte* (KV 588) per il teatro di corte. 16 novembre: nasce e muore la figlia Anna Maria. Risalgono a quest'anno: alcune *Arie* per voce e orchestra; diciotto *Danze tedesche* (KV 571, 586) e dodici *Minuetti* (KV 585) per orchestra; il *Quintetto* per clarinetto e archi KV 581 «Stadler»; il *Quartetto* per archi KV 575; due *Sonate* (KV 570, 576) e altri pezzi per pianoforte. Strumenta poi *Il Messia* di Händel (KV 572).

1790 26 gennaio: la rappresentazione di *Così fan tutte* al Burgtheater raccoglie un discreto successo. Le condizioni di salute di Mozart, assillato dai problemi economici, vanno progressivamente aggravandosi. 29 settembre: si reca a proprie spese a Francoforte sul Meno per l'incoronazione dell'imperatore Leopoldo II succeduto a Giuseppe II. Tenta invano di ottenere il posto di secondo maestro di cappella a corte. Ritorna a Vienna. Falliscono le trattative intraprese da alcuni impresari per portare Mozart a Londra. Sono di quest'anno: *Ouverture e tre contraddanze* per orchestra (KV 588a); un *Quintetto* (KV 593) e due *Quartetti* (KV 589-590) per archi; *Adagio* (KV 593a) e *Adagio e Allegro* (KV 594) per organo meccanico. Inoltre strumenta l'*Alexanderfest* (KV 591) e la *Caecilien-Ode* (KV 592) di Händel.

1791 Marzo: inizio della collaborazione con Emanuel Schikaneder per la «grande opera tedesca» *Die Zauberflöte* (KV 620). 26 luglio: nasce Franz Xaver Wolfgang, destinato a divenire musicista (morirà nel 1844). Un emissario del conte Franz von Walsegg gli commissiona il *Requiem* (KV 626). Gli viene altresì commissionata l'opera seria *La clemenza di Tito* (KV 621) per l'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia. Metà di agosto: Mozart si reca a Praga accompagnato dalla moglie e dall'allievo Franz Xaver Süssmayr. 6 settembre: la rappresentazione della *Clemenza di Tito* sortisce un esito assai incerto. Tornato a Vienna, termina la composizione della *Zauberflöte*. 30 settembre: la prima rappresentazione della *Zauberflöte* al Theater auf der Wieden ha scarso successo. Prosegue la stesura del *Requiem*, che lascerà incompiuto. Compone anche il mottetto *Ave verum* (KV 618); alcuni *Lieder*; *Eine kleine deutsche Kantate* KV 619; la cantata massonica *Laut verkünde unsre Freude* KV 623; *Minuetti*, *Danze tedesche*, *Contraddanze*, *Ländler* per orchestra; il *Concerto* per pianoforte e orchestra KV 595; il *Concerto* per clarinetto e orchestra KV 622; il *Quintetto* per archi KV 614; l'*Adagio* KV 617a per Glassharmonika; l'*Adagio e Rondò* (KV 617) per Glassharmonika, flauto, oboe, viola e violoncello; la *Fantasia* KV 608 e due *Andanti* (KV 615a, 616) per organo meccanico. 20 novembre: le già cattive condizioni di salute di Mozart si aggravano all'improvviso. 5 dicembre: Mozart muore 55 minuti dopo mezzanotte; la sua salma viene tumulata il giorno successivo in una fossa comune del cimitero di Sankt Marx.

Letture

a cura di Cesare Fertonani

E.T.A. Hoffmann, Puškin, Kirkegaard: il fatto stesso che le letture su *Don Giovanni* incomincino con testi letterari e filosofici è indicativo dell'immensa fortuna dell'opera nella cultura occidentale; e, di qui, dell'esistenza della sterminata bibliografia a essa dedicata. Al capolavoro mozartiano s'ispirano il racconto fantastico *Don Juan* (1813) di Hoffmann, il microdramma *Il convitato di pietra* (1830) di Aleksandr Puškin – dove risuonano peraltro anche altre elaborazioni del mito, specie quella di Molière – e il saggio *Gli stadi erotici immediati ovvero Il musicale erotico* pubblicato nel primo volume di *Enter-Eller* (1843) di Søren Kirkegaard; in quest'ultimo Don Giovanni rappresenta la «genialità sensuale», ovvero il terzo stadio, demoniaco, dell'esperienza erotica – i primi due stadi sono identificati con altrettanti personaggi mozartiani, rispettivamente Cherubino e Papageno – che può esprimersi solo in musica. Per restare all'ambito letterario, intorno alla "prima" praghese dell'opera ruotano le novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* (1856) di Eduard Mörike e *Amadeus und Casanova* (1947) di Louis Fürnberg, che racconta dell'affascinante incontro tra Mozart e il vecchio avventuriero italiano.

Tra gli studi che inseriscono l'opera mozartiana nella storia della cultura, e dunque in relazione alle diverse elaborazioni del mito, si leggano di Giovanni Macchia *Vita avventure e morte di Don Giovanni* [1966] (Milano, Adelphi, 2006), di Jean Rousset *Il mito di Don Giovanni* [1978] (Parma, Pratiche, 1990), di Renato Raffaelli *Variazioni sul Don Giovanni: Mozart, Molière, Scott, Shakespeare e il folclore* (Urbino, Quattro Venti, 1990) e di Umberto Curi *Filosofia del Don Giovanni: alle origini di un mito moderno* (Milano, Mondadori, 2002). Nei saggi di *Don Giovanni in musica. Dall'«Empio punito» a Mozart* (Venezia, Marsilio, 1991) Nino Pirrotta ripercorre alcune tappe della fortuna operistica del soggetto, mentre il volume curato da Lydia Goehr e Daniel A. Herwitz, *The Don Giovanni Moment. Essays on the legacy of an opera* (New York, Columbia University Press, 2006) tratta dell'imponente fenomeno della recezione letteraria, filosofica e culturale nell'Ottocento. Sempre di riferimento poi, sul versante della recezione, è *La fortuna di Mozart* [1985] (Torino, Einaudi, 1987) di Gernot Gruber.

Per cogliere il significato del capolavoro nel quadro della complessiva attività mozartiana si può ricorrere alle biografie. Un ampio capitolo è dedicato a *Don Giovanni* in *Mozart* di Hermann Abert [1919-21], a tutt'oggi imprescindibile (3 voll., ed. it. a cura di Paolo Gallarati e Ettore Napoli, Milano, Il Saggiatore, 1984-86; 2000), mentre nel *Mozart* [1995] di Maynard Solomon (Milano, Mondadori, 1996; 2006), connotato da un'interpretazione di taglio prevalentemente psicologico e sociologico, acute osservazioni su alcuni temi portanti del teatro musicale mozartiano degli ultimi anni e nella fattispecie su *Don Giovanni* (l'ambiguità per-

turbante e il senso della giustizia, l'elusione della catarsi finale, l'esperienza dell'amore) vanno rintracciate grazie all'indice delle composizioni citate. Lo stesso vale per un'altra, giustamente celebre biografia: *Mozart* [1977] di Wolfgang Hildesheimer (Firenze, Sansoni, 1979; poi più volte riedito in italiano).

Per una contestualizzazione dell'opera nel periodo viennese del compositore tornano molto utili i volumi *Mozart. Gli anni d'oro* [1989] (Milano, Garzanti, 1989) di H.C. Robbins Landon e *Mozart in Wien* (München - Zürich, Piper, 1986; 1988[3]) di Volkmar Brauenbehrens, quest'ultimo decisivo nel riconsiderare sotto molteplici aspetti – anzitutto quello delle condizioni sociali e materiali – l'ultimo decennio di vita del compositore. Incentrato sulla ricostruzione del contesto sociale, culturale e musicale della Vienna mozartiana è *The Mozart-Da Ponte Operas* di Andrew Steptoe (Oxford, Clarendon Press, 1988), laddove *Don Giovanni* occupa naturalmente un posto di rilievo in *Mozart and the Enlightenment* di Nicholas Till (London, Faber and Faber, 1992). La trilogia delle opere su libretto di Da Ponte è inoltre oggetto della miscellanea raccolta nel numero speciale della serie «Musik-Konzepte» *Mozart. Die Da Ponte Opern* (München, text+kritik, 1991) e, più di recente, del saggio di Jörg Krämer *Mozarts Da Ponte-Opern*, edito nel primo volume dedicato alle opere teatrali del *Mozart-Handbuch* (a cura di Dieter Borchmeyer e Gernot Gruber, Laaber, Laaber-Verlag, 2007, pp. 281-359). Saggi di illuminante spessore critico s'incontrano nel volume di Daniel Heartz *Mozart's Operas* (Berkeley-Oxford, University of California Press, 1990).

Nella bibliografia sulla produzione teatrale spicca tuttora la monografia di Stefan Kunze (*Il teatro di Mozart* [1984], Venezia, Marsilio, 1990; 2006). Attraverso un approccio che, dopo aver ricostruito la genesi dell'opera, si fonda sull'analisi della struttura drammaturgica e musicale, il libro di Kunze mette tra l'altro in luce come *Don Giovanni* sia una commedia caratterizzata, paradossalmente, dal dolore nonché dalla rappresentazione di rapporti umani che, sotto la pressione travolgente e centripeta del protagonista, appaiono incompatibili e conflittuali al di là di ogni possibile conciliazione. Julian Rushton è l'autore della monografia su *Don Giovanni* dei «Cambridge Opera Handbooks» (*W.A. Mozart. Don Giovanni*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981; 1999); serie che si propone di offrire in una trattazione tanto agile quanto esauriente i diversi aspetti dell'opera: dalla genesi alla contestualizzazione storica e culturale, dalla sinossi all'analisi drammatico-musicale sino alle vicende della recezione. A *Don Giovanni* corrisponde inoltre un fascicolo della collana francese «L'Avant-Scène de l'Opéra» (24, 1979).

Per saperne di più sul capolavoro, il lettore italiano ha poi a disposizione un certo numero di altre pregevoli letture. A suo

tempo fu tradotto il volume di Jean-Victor Hocquard [1978] (*Don Giovanni*, Milano, Il formichiere, 1980) e dalle lezioni di corsi universitari scaturirono le monografie di Fedele D'Amico (*Attorno al Don Giovanni di Mozart*, Roma, Bulzoni, 1979) e di Massimo Mila (*Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988; 2000): due guide all'ascolto discorsive, ricchissime nella sostanza culturale e nelle intuizioni critiche cui poi si sono aggiunte, di Paolo Gallarati, le *Lezioni sul «Don Giovanni» di Mozart* (Torino, Il Segnalibro, 1994) e la monografia di Paolo Emilio Carapezza *Mozart e Da Ponte: il fuoco della vita nei cristalli del suono* (Palermo, Flaccovio, 2004). Da segnalare poi, di Francesco Degrada, le *Riflessioni sul «Don Giovanni» di Mozart* (in *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il Novecento musicale*, a cura di Talia Pecker Berio, Firenze, Olschki, 1994, pp. 65-85), incentrate sul nucleo religioso del mito, il problema del genere, il tema della maschera e del travestimento, il gioco dei registri e dei livelli retorici. In *Mozart massone e rivoluzionario* di Lidia Bramani (Milano, Bruno Mondadori, 2005) l'accento cade sull'impegno civile e politico dell'opera mozartiana, mentre rapsodiche, scintillanti finezze interpretative s'incontrano nelle pagine scritte su *Don Giovanni* da Jean Starobinski in *Le incantatrici* (Torino, EDT, 2007).

Meritano, infine, di essere ricordati alcuni volumi recenti. Se a *Don Giovanni* è dedicato, come si conviene, uno dei capitoli portanti di *Mozart and His Operas* (London, Allen Lane, 2006) di David Cairns, altri contributi affrontano i temi dell'opera in una particolare chiave di lettura: l'esperienza e la rappresentazione musicale dell'eros in *Mozart oder die Entdeckung der Liebe* (Frankfurt am Main, Insel, 2006) di Dieter Borchmeyer; la prospettiva femminista dei *gender studies* in *Understanding the Women of Mozart's Operas* di Kristi Brown-Montesano (Berkeley, University of California Press, 2007).

DISCOGRAFIA

a cura di Luigi Bellingardi

Personaggi
Don Giovanni; Donna Anna; Don Ottavio; il Commendatore; Donna Elvira; Leporello; Masetto; Zerlina.

1934
Ezio Pinza; Rosa Ponselle; Tito Schipa; Emanuel List; Maria Müller; Virgilio Lazzari; Louis D'Angelo; Editha Fleischer. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Tullio Serafin.
Omega Opera Archive 482 (2 compact)

Ripresa dal vivo della recita del 20 gennaio 1934 al Metropolitan. Serafin adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a. Vi sono alcuni tagli.

1936
John Brownlee; Ina Souez; Koloman Von Pataky; David Franklin; Louise Helletsgruber; Salvatore Baccaloni; Soy Henderson; Audrey Mildmay. Coro e Orchestra del Festival di Glyndebourne, dir. Fritz Busch.
EMI CHS 7 61 030-2 (3 compact) – Pearl GEMM CDS 59369 (3 compact) – As Disc ASD 1004 (3 compact) – Naxos 8.110 357 (3 compact)

Emissione registrata in studio a Glyndebourne. Busch segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1936
Karl Hammes; Maria Reining; Julius Patzak; Ludwig Weber; Hedwig Jungkurth; Georg Hann; Hans Ducrue; Gertrude Callam. Chor und Orchester des Reichssenders Stuttgart, dir. Joseph Keilberth.
Preiser PR 90 263 (2 compact) – Omega Opera Archive 893 (3 compact)

L'opera è cantata in lingua tedesca. Keilberth si basa sulla versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1937
Ezio Pinza; Elisabeth Rethberg; Dino Borgioli; Herbert Alsen; Louise Helletsgruber; Virgilio Lazzari; Karl Ettl; Margit Bokor. Coro dell'Opera di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Bruno Walter.
Radio Years RY 83 (3 compact) – Arkadia GA 2028 (2 compact) – Melodram CDM 37506 (3 compact) – Urania URN 22231 (2 compact) – Omega Opera Archive 481 (3 compact) – Operalovers DONG 193701 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la recita del 27 luglio o del 4 agosto 1937 dal Festspielhaus del Festival di Salisburgo. Walter adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1942
Ezio Pinza; Rose Bampton; Charles Kullman; Norman Cordon; Jarmila Novotna; Alexander Kipnis; Mark Harrell; Bidú Sayão. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Bruno Walter.
The Fourties FRTI 301 (3 compact) – Arkadia 50001 (2 compact) – Nuova Era 22757 (3 compact) – Naxos 8.110013 (2 compact) – Memories HR 4225 (3 compact) – Enterprise ENT 301 (3 compact) – Omega Opera Archive 124 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la recita del 7 marzo 1942 al Metropolitan. Walter adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a.

1943
Ezio Pinza; Zinka Milanov; James Melton; Norman Cordon; Jarmila Novotna; Salvatore Baccaloni; Mark Harrell; Bidú Sayão. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Paul Breisach.

Walhall Records WHL 28 (2 compact) – Omega Opera Archive 9 (3 compact)

Si ascolta la recita dal vivo del 3 aprile 1943 a Chicago a cura dei complessi artistici del Metropolitan in tournée. Breisach adotta la versione di Praga.

1943
Mathieu Ahlersmeyer; Marianne Schech; Hans Hopf; Heinrich Pflanzl; Margarete Teschemacher; Kurt Böhme; Gottlob Frick; Elfriede Weidlich. Coro dell'Opera di Dresda, Sächsische Staatskapelle, dir. Karl Elmendorff.
Berlin Classics BC 2048 2 (3 compact)

L'opera è cantata in lingua tedesca, nella stagione 1943 a Dresda. Elmendorff segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a.

1944
Ezio Pinza; Florence Kirk; Charles Kullman; Nicola Moscona; Eleanor Steber; Salvatore Baccaloni; Mack Harrell; Bidú Sayão. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Georg Szell.
Golden Melodram GM 5.0043 (2 compact) – Archipel ARPCD 0116 (2 compact) – Divina DVN 555 (3 compact) – Gebhardt Walhall WLCD 0106 (2 compact) – Omega Opera Archive 479 o 672 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la recita del 9 dicembre 1944 al Metropolitan. Szell segue la versione di Praga.

1947
Ezio Pinza; Regina Resnik; Charles Kulmann; Jerome Hines; Polyna Stoska; Salvatore Baccaloni; Lorenzo Alvary; Nadine Conner. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Max Rudolf.
Omega Opera Archive 480 (3 compact)

Si ascolta la recita del 6 dicembre 1947, dal vivo dal Metropolitan: Rudolf adotta la versione di Praga.

1948
Karl Schmitt-Walter; Clara Ebers; Franz Fehringer; Helmut Fehn; Felicie Huni-Mihacsek; Otto Von Rohr; Xaver Waibel; Maria Madlen Madsen. Coro e Orchestra Sinfonica della Radio di Francoforte sul Meno, dir. Kurt Schröder.
Gebhardt Walhall WLCD 0120 (2 compact) – Omega Opera Archive 775 (3 compact)

Si ascolta l'esecuzione radiofonica da Francoforte: l'opera è cantata in tedesco; Schröder segue la versione di Praga.

1948
György Losonczy; Julia Osvath; Endre Rösler; Lajos Toth; Julia Orosz; Mihaly Szekely; Sandor Remeny; Maria Gyurkovics. Coro e Orchestra dell'Opera di Stato Ungherese, dir. Otto Klemperer.
Omega Opera Archive 1504 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la rappresentazione del 22 ottobre 1948, cantata in lingua ungherese: Klemperer adotta la versione di Praga.

1950
Renato Capecchi; Carla Castellani; Léopold Simoneau; Raphael Arié; Suzanne Danco; Marcello Cortis; Eraldo Coda; Emmy Loose. Coro e Orchestra del Festival di Aix-en-Provence, dir. Hans Rosbaud.
Omega Opera Archive 1500 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la recita del 18 luglio 1950 ad Aix-en-Provence: Rosbaud segue la versione di Praga.

1950
Tito Gobbi; Ljuba Welitsch; Anton Dermota; Josef Greindl; Elisabeth Schwarzkopf; Erich Kunz; Alfred Poell; Irmgard Seefried. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Wilhelm Furtwängler.
JVC R 30C 1014 (3 compact) – Laudis LCD 3.4001 (3 compact) – Price-Less D 16 581 (3 compact) – EMI CHS 5 66 567 2 (3 compact) – Omega Opera Archive 1264 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la rappresentazione del 18 agosto 1950 dal Festspielhaus del Festival di Salisburgo: Furtwängler adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1950
Mariano Stabile; Gertrude Grob-Prandl; Herbert Handt; Oskar Czerwenka; Hilde Konetzni; Alois Pernerstorfer; Alfred Poell; Hedda Heusser. Coro dell'Opera di Vienna, Wiener Symphoniker, dir. Hans Swarowsky.
Preiser PR 90 166 (2 compact) – Omega Opera Archive 894 (3 compact)

Si ascolta l'esecuzione in forma oratoriale al Konzerthaus di Vienna, Mozart Saal, d'un concerto del novembre 1950: Swarowsky segue la versione di Praga in questa registrazione effettuata in studio e aggiunge, in Appendice, K. 540/a e K. 540/c.

1951
Paolo Silveri; Ljuba Welitsch; Eugene Conley; Nicola Moscona; Regina Resnik; Salvatore Baccaloni; Lorenzo Alvary; Nadine Conner. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Fritz Reiner.
Arlecchino ARLA 75 (2 compact) – Gebhardt Walhall WLCD 0005 (2 compact) – Omega Opera Archive 149 (2 compact)

Si ascolta dal vivo la recita del 6 gennaio 1951 al Metropolitan: Reiner segue la versione di Praga ma omette l'ouverture.

1951
Paul Schöffler; Dragica Martinis; Anton Dermota; Ludwig Hofmann; Suzanne Danco; Erich Kunz; Gustav Neidlinger; Lore Hoffmann. Coro e Orchestra del NDR di Amburgo, dir. Leopold Ludwig.
Urania URN 22166 (2 compact) – Omega Opera Archive 1438 (2 compact) – Omega Opera Archive 1519 (3 compact)

Nella stagione radiofonica pubblica del Nord-West-Deutscher Rundfunk di Amburgo si ascolta l'esecuzione del 29 ottobre 1951: Ludwig segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1951
Cesare Siepi; Hilde Zadek; Jan Peerce; Dezsö Ernster; Delia Rigal; Erich Kunz; Lorenzo Alvary; Patrice Munsel. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Fritz Reiner.
Omega Opera Archive 397 (3 compact)

Reiner segue la versione di Praga ma omette l'ouverture nella ripresa dal vivo della recita del 6 dicembre 1951 al Metropolitan.

1953
Cesare Siepi; Elisabeth Grümmer; Anton Dermota; Raphael Arie; Elisabeth Schwarzkopf; Otto Edelmann; Walter Berry; Erna Berger. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Wilhelm Furtwängler.
Fonit Cetra CDE 1050 (3 compact) – Rodolphe RPC 32 527 (3 compact) – Arkadia HP 509.3 (3 compact) – Gala GL 100 602 (3 compact) – Virtuoso 269 9052 (3 compact) – Orfeo C 624 043 D (3 compact) – Music & Arts CD 1129 (3 compact)

1954
George London; Margaret Harshaw; Eugene Conley; Ljubomir Vichegonov; Eleanor Steber; Fernando Corena; Lorenzo Alvary; Nadine Conner. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Max Rudolf.
Omega Opera Archive 1092 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 13 marzo 1954 al Metropolitan: Rudolf adotta la versione di Praga.

1954
Cesare Siepi; Elisabeth Grümmer; Anton Dermota; Dezsö Ernster; Elisabeth Schwarzkopf; Otto Edelmann; Walter Berry; Erna Berger. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Wilhelm Furtwängler.
Nippon Columbia 90 C 37-7313 (3 compact) – Toshiba TOCE 8515 (3 compact) – Operalovers DONG 19 54 01 (3 compact) – EMI CMS 7 63 860 2 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la ripresa della rappresentazione del 3 agosto 1954 alla Felsenreitschule del Festival di Salisburgo: Furtwängler adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1954
Cesare Siepi; Elisabeth Grümmer; Anton Dermota; Dezsö Ernster; Lisa Della Casa; Otto Edelmann; Walter Berry; Erna Berger. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Wilhelm Furtwängler. Regia di Herbert Graf, scene e costumi di Clemens Hoolzmeister. Ripresa cinematografica di Paul Czinner.
Unividéo "Un palco all'Opera" n. 23 (1 Vhs) – Deutsche Grammophon 073 019 (1 Dvd)

Il video riproduce lo spettacolo del 3 agosto 1954 con la regia di Czinner e la direzione musicale di Furtwängler.

1954
George London; Hilde Zadek; Léopold Simoneau; Ludwig Weber; Sena Jurinac; Walter Berry; Eberhard Wächter; Graziella Sciutti. Co-

ro da camera di Vienna, Wiener Symphoniker, dir. Rudolf Moralt.
Philips 438 674-2 (3 compact)

Si ascolta l'esecuzione in forma di concerto dell'opera nel corso della stagione sinfonica pubblica dei complessi artistici dei Wiener Symphoniker. Moralt segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1954
George London; Elisabeth Grümmer; Léopold Simoneau; Ludwig Weber; Sena Jurinac; Erich Kunz; Harald Pröglhöf; Emmy Loose. Coro e Orchestra della Staatsoper di Vienna, dir. Karl Böhm.
Omega Opera Archive 691 (3 compact) – Archipel ARPCD 0234 (2 compact)

Si ascolta la ripresa dell'esecuzione del 23 settembre 1954 alla Festival Hall di Londra nel corso della tournée dei complessi artistici viennesi. Böhm segue la versione di Praga.

1955
Giuseppe Valdengo; Birgit Nilsson; Anton Dermota; Gottlob Frick; Sena Jurinac; Sesto Bruscantini; Walter Berry; Alda Noni. Coro e Orchestra del Teatro San Carlo di Napoli, dir. Karl Böhm.
Omega Opera Archive 1634 (3 compact) – Golden Melodram GM 6.0010 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la recita del 5 febbraio 1955 al Teatro San Carlo di Napoli. Böhm adotta la versione di Praga.

1955
Cesare Siepi; Margaret Harshaw; Cesare Valletti; Ljubomir Vichegonov; Lucine Amara; Fernando Corena; Lawrence Davidson; Roberta Peters. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Max Rudolf.
Omega Opera Archive 1204 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la rappresentazione del 12 febbraio 1955 al Metropolitan: Rudolf segue la versione di Praga.

1955
George London; Hilde Zadek; Léopold Simoneau; Ludwig Weber; Maud Cunitz; Benno Kusche; Horst Günther; Rita Streich. Coro e Orchestra del Westdeutscher Rundfunk di Colonia, dir. Otto Klemperer.
Frequenz 11.025 (3 compact) – Testament 58 T 2149 (2 compact) – Testament STB 2149 (2 compact)

Si ascolta la ripresa dell'esecuzione del 17 maggio 1955 dalla Radio di Colonia. Klemperer adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a.

1955
Giuseppe Taddei; Maria Curtis Verna; Cesare Valletti; Antonio Zerbini; Carla Gavazzi; Italo Tajo; Vito Susca; Elda Ribetti. Coro e Orchestra Sinfonica di Torino della Radiotelevisione Italiana, dir. Max Rudolf.
Warner Fonit 0927-43561-2 (3 compact)

In questa incisione in studio Rudolf adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1955
Cesare Siepi; Suzanne Danco; Anton Dermota; Kurt Böhme; Lisa Della Casa; Fernando Corena; Walter Berry; Hilde Güden. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Josef Krips.
Decca 466 389-2 (3 compact)

In questa registrazione, svoltasi nel Redoutensaal di Vienna, tra il 6 e il 21 giugno 1955, Krips segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1955
George London; Lisa Della Casa; Anton Dermota; Ludwig Weber; Sena Jurinac; Erich Kunz; Walter Berry; Irmgard Seefried. Coro e Orchestra della Staatsoper di Vienna, dir. Karl Böhm.
BMG RCA 74321 57737-2 (3 compact) – Omega Opera Archive 862 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 6 novembre 1955 dalla Staatsoper di Vienna, appena ricostruita. L'opera è cantata in lingua tedesca. Böhm segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1956
Cesare Siepi; Elisabeth Grümmer; Léopold Simoneau; Gottlob Frick; Lisa Della Casa; Fernando Corena; Walter Berry; Rita Streich. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Dimitri Mitropoulos.
Sony Classical SM3K 64263 (3 compact) –

Arkadia CDHP 552 (3 compact) – Omega Opera Archive 1133 (3 compact) – Operalovers DONG 19 56 01 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della rappresentazione del 24 luglio al Festival di Salisburgo. Mitropoulos adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1956
Antonio Campo; Teresa Stich-Randall; Nicolai Gedda; Raphael Arié; Suzanne Danco; Marcello Cortis; André Vessières; Anna Moffo. Choeur du Festival d'Aix-en-Provence, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir. Hans Rosbaud.
EMI CMS 7 64372 (3 compact) – Rodolphe 1001 (3 compact)

Si ascolta la registrazione effettuata a Parigi nell'ottobre 1956. Rosbaud segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1957
Cesare Siepi; Eleanor Steber; Jan Peerce; Giorgio Tozzi; Lisa Della Casa; Fernando Corena; Theodor Uppman; Roberta Peters. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Karl Böhm.
Omega Opera Archive 109 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 14 dicembre 1957 al Metropolitan. Böhm adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1958
Scipio Colombo, Elizabeth Kingson, Jean Giradeau; Hans Hofmann; Uta Graf; Fritz Ollendorf; Paolo Gorin; Mattiwilda Dobbs. Coro e Orchestra dell'Opera di Stato del Baden, dir. Alexander Krannhals
Festival CFC 60005 (in ristampa – 3 compact)

1958
Antonio Campo; Teresa Stich-Randall; Mario Spina; Ernst Wiemann; Consuelo Rubio; Rolando Panerai; Giorgio Tadeo; Mariella Adani. Coro e Orchestra del Festival di Aix-en-Provence, dir. Hans Rosbaud.
Phoenix PX 511 (3 compact) – Ca' d'Oro CAD 1001 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della rappresentazione del 28 luglio 1958 ad Aix-en-Provence. Rosbaud segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1958
Dietrich Fischer-Dieskau; Sena Jurinac; Ernst Häfliger; Walter Kreppel; Maria Stader; Karl Christian Kohn; Ivan Sardi; Irmgard Seefried. Coro da Camera RIAS, Orchestra Sinfonica della Radio di Berlino Ovest, dir. Ferenc Fricsay.
Deutsche Grammophon 463 629-2 (3 compact)

Si ascolta la registrazione svoltasi a Berlino nel settembre 1958: Fricsay adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1959
George London; Eleanor Steber; Cesare Valletti; William Wildermann; Lisa Della Casa; Ezio Flagello; Theodor Uppman; Laurell Hurley. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Karl Böhm.
Omega Opera Archive 750 (3 compact) – Past Masters PM 127 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 14 febbraio 1959 al Metropolitan: Böhm segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1959
Eberhard Wächter; Joan Sutherland; Luigi Alva; Gottlob Frick; Elisabeth Schwarzkopf; Giuseppe Taddei; Piero Cappuccilli; Graziella Sciutti. Coro e Orchestra Philharmonia di Londra, dir. Carlo Maria Giulini.
EMI 7 243 5 56 232 2 (3 compact)

Si ascolta l'incisione realizzata tra ottobre e novembre 1959 negli studi all'Abbey Road della EMI a Londra: Giulini adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1959
Cesare Siepi; Birgit Nilsson; Cesare Valletti; Arnold Van Mill; Leontyne Price; Fernando Corena; Heinz Blankenburg; Eugenia Ratti. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Erich Leinsdorf.
Decca 444 594-2 (3 compact)

Si ascolta la registrazione effettuata tra l'11 e il 24 giugno 1959 a Vienna: Leinsdorf segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a, K. 540/b e K. 540/c.

1959
Eberhard Wächter; Joan Sutherland; Luigi Alva; Gottlob Frick; Elisabeth Schwarzkopf; Giuseppe Taddei; Piero Cappuccilli; Graziella Sciutti. Coro e Orchestra Philharmonia di Londra, dir. Colin Davis.
Omega Opera Archive 954 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo dell'esecuzione del 18 ottobre 1959 a Londra, Royal Festival Hall. Davis segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1960
Eberhard Wächter; Teresa Stich-Randall; Waldemar Kmentt; Hans Hoffmann; Montserrat Caballé; Erich Kunz; Albrecht Peter; Lisa Otto. Coro e Orchestra del Teatro São Carlos di Lisbona, dir. Michael Gielen.
Standing Room Only SRO 813-2 (2 compact) – Golden Melodram GM 6.0013 (3 compact) – Omega Opera Archive 1393 (3 compact) – Operalovers DONG 19 60 02 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la recita del 22 o del 24 gennaio 1960 al Teatro São Carlos di Lisbona: Gielen segue la versione di Praga.

1960
Cesare Siepi; Leontyne Price; Charles Davis; John Macurdy; Helen George; James Pease; John Reardon; Judith Raskin. Coro dell'Opera NBC, Orchestra Symphony of the Air, dir. Peter Herman Adler.
Premiere Opera 393.2 (2 compact) – Lyric Distribution NO 393 (2 compact) – Omega Opera Archive 683 (2 compact)

Si ascolta l'esecuzione del 10 aprile 1960 dallo Studio TV della NBC di New York. L'opera è cantata in lingua inglese nella traduzione di Hugh Auden & Chester Kallmann. Adler segue la versione di Praga.

1960
Mario Petri; Teresa Stich-Randall; Luigi Alva; Heinz Borst; Leyla Gencer; Sesto Bruscantini; Renato Cesari; Graziella Sciutti. Coro e Orchestra di Milano della Radiotelevisione Italiana, dir. Francesco Molinari Pradelli.
Datum 21321 (3 compact) – Stradivarius 12 321 (3 compact)

Trasmessa il 26 aprile 1960 da Milano: Molinari Pradelli segue la versione di Praga.

1960
Gabriel Bacquier; Teresa Stich Randall; Luigi Alva; Giorgio Tadeo; Shakeh Varttenission; Rolando Panerai; Ugo Trama; Mariella Adani. Coro e Orchestra della Società dei Concerti del Conservatorio di Parigi, dir. Alberto Erede.
Celestial Audio CA 387 (3 compact)

Si ascolta dal vivo una recita del Festival di Aix-en-Provence. Erede segue la versione di Praga.

1960
Eberhard Wächter; Leontyne Price; Cesare Valletti; Nicola Zaccaria; Elisabeth Schwarzkopf; Walter Berry; Rolando Panerai; Graziella Sciutti. Coro e Orchestra della Staatsoper di Vienna, dir. Herbert von Karajan.
Movimento Musica 051.012 (3 compact) – Arkadia KAR 225 (2 compact) – Operalovers DONG 196001 (2 compact)

Si ascolta dal vivo la ripresa della recita del 3 agosto 1960 dal Festival di Salisburgo: Karajan adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1961
Cesare Siepi; Eleanor Steber; Nicolai Gedda; William Wildermann; Lisa Della Casa; Fernando Corena; Theodor Uppman; Laurel Hurley. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Erich Leinsdorf.
Omega Opera Archive 338 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 14 gennaio 1961 al Metropolitan: Leinsdorf segue la versione di Praga.

1962
George London; Hildegard Hillebrecht; Nicola Gedda; Gottlob Frick; Sena Jurinac; Benno Kusche; Albrecht Peter; Anneliese Rothenberger. Coro e Orchestra dell'Opera di Stato di Monaco di Baviera, dir. Joseph Keilberth.
Golden Melodram GM 5.0041 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 21 agosto 1962 all'Opera Bavarese. Keilberth segue la versione di Praga.

1962
Cesare Siepi; Leyla Gencer; Richard Lewis; David Ward; Sena Jurinac; Geraint Evans; Robert

Savoie; Mirella Freni. Coro e Orchestra del Covent Garden di Londra, dir. Georg Solti.
Giuseppe Di Stefano Records GDS 31024 (3 compact) – Living Stage LS 1022 (3 compact) – Operalovers DONG 19 62 01 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 19 febbraio 1962 al Covent Garden. Solti segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1962
Rudolph Jedlicka; Gerda Scheyrer; Nicola Gedda; non indicato; Elisabeth Schwarzkopf; Walter Berry; non indicato; Graziella Sciutti. Coro e Orchestra dell'Opera di Stato di Vienna, dir. Joseph Keilberth.
Omega Opera Archive 1611 (3 compact).

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 22 giugno 1962 a Vienna: Keilberth segue la versione di Praga.

1963
Eberhard Wächter; Leontyne Price; Fritz Wunderlich; Walter Kreppel; Hilde Güden; Walter Berry; Ronaldo Panerai; Graziella Sciutti. Coro e Orchestra della Staatsoper di Vienna, dir. Herbert von Karajan.
Gala GL 100.68 (3 compact) – Verona 27065 (3 compact) – Omega Opera Archive 824 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della rappresentazione del 22 giugno 1963 a Vienna: Karajan segue la versione di Praga.

1963
Cesare Siepi; Leontyne Price; Jan Peerce; Ernst Wiemann; Lucine Amara; Fernando Corena; Theodor Uppman; Laurel Hurley. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Lorin Maazel.
Omega Opera Archive 764 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 19 gennaio 1963 al Metropolitan: Maazel adotta la versione di Praga.

1963
Eberhard Wächter; Elisabeth Grümmer; Luigi Alva; Franz Crass; Wilma Lipp; Geraint Evans; Ricardo Catena; Jeannette Scovotti. Coro e Orchestra del Teatro Colón di Buenos Aires, dir. Hans Schmidt-Isserstedt.
Ornamenti 4 (3 compact) – Operalovers DONG 19 63 01 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 10 settembre 1963 al Teatro Colón: Schmidt-Isserstedt segue la versione di Praga.

1964
Nikolaj Ghiaurov; Teresa Stich-Randall; Alfredo Kraus; Bruno Marangoni; Phyllis Curtin; Erich Kunz; Theodor Uppman; Nicoletta Panni. Coro e Orchestra della Lyric Opera di Chicago, dir. Josef Krips.
Meloram (in ristampa – 3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 25 novembre 1964 alla Civic Opera House di Chicago: Krips segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1966
Cesare Siepi; Teresa Stich-Randall; Jan Peerce; Nikola Gjuzelev; Elisabeth Schwarzkopf; Geraint Evans; Theodor Uppman; Rosalind Elias. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Joseph Rosenstock.
Past Masters PM 102 (3 compact) – Omega Opera Archive 1196 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 29 gennaio 1966 al Metropolitan: Rosenstock segue la versione di Praga.

1966
Nikolaj Ghiaurov; Claire Watson; Nicolai Gedda; Franz Crass; Christa Ludwig; Walter Berry; Paolo Montarsolo; Mirella Freni. Coro e Orchestra della New Philharmonia di Londra, dir. Otto Klemperer.
EMI CMS 7 63841 (3 compact)

Si ascolta la registrazione svoltasi tra il 15 e il 30 giugno e tra il 3 e il 4 luglio 1966 in studio all'Abbey Road di Londra: Klemperer segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1966
Dietrich Fischer-Dieskau; Birgit Nilsson; Peter Schreier; Martti Talvela; Martina Arroyo; Ezio Flagello; Alfredo Mariotti; Reri Grist. Coro dei Cantori Boemi, Orchestra del Teatro Nazionale di Praga, dir. Karl Böhm.
Deutsche Grammophon 429 870-2 (3 compact)

Si ascolta l'incisione realizzata nel 1966 al Teatro Nazionale di Praga: Böhm segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1966
Gabriel Bacquier; Teresa Stich Randall; non indicato; non indicato; Pilar Lorengar; Wladimiro Ganzarolli; non indicati. Coro e Orchestra del Teatro Colón di Buenos Aires, dir. Fernando Previtali.
Omega Opera Archive, 1182 (3 compact)

Si ascolta dal vivo una recita del settembre 1966 al Teatro Colón: Previtali segue la versione di Praga.

1967
Cesare Siepi; Joan Sutherland; Nicolai Gedda; Bonaldo Giaiotti; Pilar Lorengar; Ezio Flagello; Theodor Uppman; Laurel Hurley. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Karl Böhm.
Bella Voce BLV 107.403 (3 compact) – Operalovers DONG 19 67 01 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 17 gennaio 1967 al Metropolitan: Böhm segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1967
Cesare Siepi; Joan Sutherland; Nicolai Gedda; Bonaldo Giaiotti; Pilar Lorengar; Ezio Flagello; Theodor Uppman; Laurel Hurley. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Karl Böhm.
Nuova Era 6708 (3 compact) – Omega Opera Archive 1314 (3 compact) – Operalovers DONG 19 67 02 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 28 gennaio 1967 al Metropolitan: Böhm segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1968
Nikolaj Ghiaurov; Gundula Janowitz; Alfredo Kraus; Martti Talvela; Teresa Zylis-Gara; Geraint Evans; Rolando Panerai; Mirella Freni. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan.
Arkadia KAR 202 (3 compact) – Great Opera Performances GOP 53 (3 compact) – Paragon PCD 84 009 (3 compact) – Nuova Era 2330 (3 compact)

1968
Gabriel Bacquier; Joan Sutherland; Werner Krenn; Clifford Grant; Pilar Lorengar; Donald Gramm; Leonardo Monreale; Marilyn Horne. The Ambrosian Singers, English Chamber Orchestra, dir. Richard Bonynge.
Decca 448 973-2 (3 compact)

Si ascolta la registrazione realizzata nel 1968 a Londra: Bonynge segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a, K. 540/b e K. 540/c.

1969
Nikolaj Ghiaurov; Gundula Janowitz, Alfredo Kraus; Victor von Halem; Teresa Zylis-Gara; Geraint Evans; Rolando Panerai; Mirella Freni. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan.
Arkadia KAR 202 (3 compact) – Memories HR 4362 (3 compact) – Operalovers DONG 196901 (3 compact)

Si ascolta dal vivo una recita dell'agosto 1969 dal Festival di Salisburgo: Karajan segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1970
Nikolaj Ghiaurov; Gundula Janowitz; Stuart Burrows; Victor von Halem; Teresa Zylis-Gara; Geraint Evans; Rolando Panerai; Olivera Miljakovic. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan.
Arkadia KAR 231 (3 compact) – Nuova Era 23302 (3 compact) – Orfeo C 615 033 D (3 compact)

Si ascolta dal vivo la ripresa di una recita dell'agosto 1970 al Festival di Salisburgo: Karajan segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1970
Morris Morgan; Annemarie Leber; Gerogios Canas; Helmut Ibler; Liane Synek; Ude Krekow; Heinz Peters; Elena Bajew. Coro e Orchestra del Teatro di Stato dell'Assia, dir. Ludwig Kaufmann.
Schneider's S127 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 22 marzo 1970 al Teatro di Wiesbaden: l'opera è cantata in lingua tedesca. Kaufmann segue la versione di Praga.

1970
Nikolaj Ghiaurov; Gundula Janowitz; Alfredo Kraus; Dimiter Petkov; Sena Jurinac; Sesto Bruscantini; Walter Monachesi; Olivera Miljakovic. Coro e Orchestra Sinfonica di Roma della Radiotelevisione Italiana, dir. Carlo Maria Giulini.
Opera d'Oro OPD 1144 (3 compact) – Melodram CDM 37080 (3 compact) – Arkadia LSMH 34050 (3 compact) – Rodolphe RPV 32675 (3 compact) – Warner Fonit CDAR 2049 (3 compact)

Si ascolta l'esecuzione condotta da Giulini e trasmessa il 12 maggio 1970: Giulini segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1971
Silvano Pagliuca; Ileana Simeone; Gino Taddei; Paolo Badoer; Mirella Marcossi; Gianni Maffeo; Orazio Mori; Gabriella Ravazzi. Coro Filarmonico di Praga, Orchestra da Camera di Praga, dir. Hans Swarowsky.
Guilde Internationale du Disque SMS 6324/6326 (in ristampa – 3 compact)

Si ascolta la registrazione condotta da Swarowsky nel 1971 negli studi della Supraphon a Praga: Swarowsky segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1971
Ruggero Raimondi; Celestina Casapietra Kegel; Lajos Kozma; Antonio Zerbini; Ilva Ligabue; Giuseppe Taddei; Leonardo Monreale; Graziella Sciutti. Coro e Orchestra del Teatro La Fenice, dir. Peter Maag.
Mondo Musica MFOH 10211 (3 compact) – Operalovers DOND 19 71 01 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la ripresa della recita del 3 dicembre 1971 dal Teatro La Fenice: Maag segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1973
Ingvar Wixell; Martina Arroyo; Stuart Burrows; Luigi Roni; Kiri Te Kanawa; Wladimiro Ganzarolli; Richard van Allan; Mirella Freni. Coro e Orchestra del Covent Garden di Londra, dir. Colin Davis.
Philips 422 541-2 (3 compact)

Si ascolta l'incisione condotta da Davis nel maggio 1973 alla Watford Town Hall di Londra: Davis segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1973
Ruggero Raimondi; Margaret Price; Hermann Winkler; Kurt Moll; Júlia Varády; Stafford Dean; Enrico Fissore; Lucia Popp. Coro e Orchestra dell'Opera di Stato Bavarese, dir. Wolfgang Sawallisch.
Golden Melodram GM 5.0026 (3 compact) – Myto Records MCD 053.313 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 12 luglio 1973 al National-Theater di Monaco di Baviera: Sawallisch segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1973
Roger Soyer; Antigone Sgourda; Luigi Alva; Peter Lagger; Heather Harper; Geraint Evans; Alberto Rinaldi; Helen Donath. Coro della Scottish Opera, English Chamber Orchestra, dir. Daniel Barenboim.
EMI CMS 7 639762 (3 compact)

Si ascolta la registrazione firmata da Barenboim nel 1973 a Londra: Barenboim segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1975
Roger Soyer; Margaret Price; Stuart Burrows; Kurt Moll; Kiri Te Kanawa; José Van Dam; Richard Van Allan; Jane Berbié. Coro e Orchestra dell'Opéra National di Parigi, dir. Georg Solti.
Standing Room Only SRO 577 (3 compact) – Operalovers DONG 197501 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 12 marzo 1975 all'Opéra di Parigi: Solti segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1975
Guillermo Sarabia; Horana Branisteanu; Michael Cousins; Peter Meven; Karen Altman; Constantin Dumitru; Zenon Kosnowski; Brigitte Dürrler. Coro dell'Opera del Reno e Orchestra Sinfonica di Duisburg, dir. Peter Schneider.
Premiere Opera 907.3 (3 compact) – Lyric Distribution NO 907 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la ripresa dalla recita del 14 marzo 1975 dall'Opera di Duisburg: Schneider segue la versione di Praga.

1977
Sherrill Milnes; Anna Tomova; Peter Schreier; John Macurdy; Teresa Zylis-Gala; Walter Berry; Dale Duesing; Edith Mathis. Coro della Staatsoper di Vienna, Orchestra del Mozarteum di Salisburgo, Wiener Philharmoniker, dir. Karl Böhm.
Deutsche Grammophon 413 282-2 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo d'una recita dell'agosto 1977 dal Festival di Salisburgo: Böhm segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1977
Benjamin Luxon; Horiana Branisteanu; Leo Goeke; Pierre Thau; Rachel Yakar; Stafford Dean; John Rawnsley; Elizabeth Gale. Coro del Festival di Glyndebourne, London Philharmonic Orchestra, dir. Bernard Haitink. Regia di Peter Hall, scene e costumi di John Bury, coreografie di Pauline Grant. Ripresa video di David Heather.
Arthaus Musik 101 087 (1 Dvd)

Il video riproduce lo spettacolo andato in scena al Festival di Glyndebourne nella rappresentazione del 13 agosto 1977.

1978
James Morris; Joan Sutherland; John Brecknock; John Macurdy; Julia Varady; Gabriel Bacquier; Allan Monk; Huguette Tourangeau. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. Richard Bonynge.
Operalovers DONG 197801 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 16 marzo 1978 al Metropolitan: Bonynge segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1978
Ruggero Raimondi; Edda Moser; Kenneth Riegel; John Macurdy; Kiri Te Kanawa; José van Dam; Malcom King; Teresa Berganza. Coro e Orchestra del Teatro Nazionale dell'Opéra di Parigi, dir. Lorin Maazel.
Sony Classical M3K 35192 (3 compact)

Si ascolta la registrazione condotta da Maazel a Parigi nella chiesa di Notre Dame du Liban: Maazel segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1978
Ruggero Raimondi; Edda Moser; Kenneth Riegel; John Macurdy; Kiri Te Kanawa; José van Dam; Malcom King; Teresa Berganza. Coro e Orchestra del Teatro Nazionale dell'Opéra di Parigi, dir. Lorin Maazel. Regia di Joseph Losey.
Artificial Eye ART 014 (1 Vhs)

Il video riproduce l'omonimo film di Losey.

1978
Franz Grundheber; Urszula Koszuta; Lutz-Michael Harder; Matthias Hölle; Jill Gomez; Hans Georg Ahrens; Roland Bracht; Inga Nielsen. Coro e Orchestra del Festival di Ludwigsburg, dir. Wolfgang Gönnewein.
Harmonia Mundi (in ristampa – 3 compact)

Si ascolta l'emissione eseguita al Festival di Ludwigsburg: l'opera è cantata in lingua tedesca. Gönnewein adotta la versione di Praga.

1978
Bernd Weikl; Margaret Price; Stuart Burrows; Kurt Moll; Sylvia Sass; Gabriel Bacquier; Alfred Sramek; Lucia Popp. London Opera Chorus, London Philharmonic Orchestra, dir. Georg Solti.
Decca 425 169-2 (3 compact)

Si ascolta la registrazione realizzata a Londra, alla Kingsway Hall, tra il 4 ottobre e l'8 novembre 1978: Solti segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a, K. 540/b e K. 540/c.

1979
Hakan Hagegard; Helena Döse; Gösta Winbergh; Bengt Rundgren; Birgit Nordin; Erik Saeden; Tord Wallström; Anita Soldh. Coro e Orchestra del Teatro di Corte di Drottningholm, dir. Arnold Oestman. Regia di Göran Järvefelt. Ripresa video di Thomas Olofsson.
Virgin Classics VVD 342 (2 Vhs)

Il video riproduce lo spettacolo andato in scena al Castello di Drottningholm.

1980
Ruggero Raimondi; Eugenia Moldoveanu; Eric Tapy; non indicato; Katia Ricciarelli; Stafford Dean; non indicati. Coro del Grand Théâtre di Ginevra e Orchestra della Suisse Romande, dir. Horst Stein.
Operalovers DONG 19 80 01 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita dell'11 settembre 1980 al Grand Théâtre di Ginevra: Stein segue la versione di Praga.

1981
Vaclav Zitek; Eva Děpoltova; Vojtěch Kocian; Eduard Haken; Magdalena Hajossyova; Karel Berman; Dalibor Jedlička; Jana Jonašova. Coro del Teatro Nazionale, Orchestra da Camera di Praga, dir. Libr Pešek.
Supraphon SU 3296-2 612 (2 compact)

Si ascolta l'incisione effettuata tra il 7 e il 23 marzo 1981 allo Studio Supraphon, Casa degli Artisti, di Praga: Pešek adotta la versione originale di Praga.

1984
Thomas Allen; Carol Vaness; Keith Lewis; Dimitri Kavrakos; Maria Ewing; Richard Van Allan; John Rahnsley; Elizabeth Gale. Coro del Festival di Glyndebourne, London Philharmonic Orchestra, dir. Bernard Haitink.
EMI CDS 7 47037 8 (3 compact)

Si ascolta la registrazione condotta da Haitink tra il 3 e il 12 gennaio 1984 allo Studio 1 dell'Abbey Road di Londra. Haitink segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1985
Samuel Ramey; Anna Tomova-Sintow; Gösta Winbergh; Paata Burchuladze; Agnes Baltsa; Ferruccio Furlanetto; Alexander Malta; Kathleen Battle. Coro della Deutsche Oper di Berlino, Berliner Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan.
Deutsche Grammophon 419 179-2 (3 compact)

Si ascolta la registrazione realizzata alla Philharmonie di Berlino nel gennaio 1985: Karajan segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1985
Alan Titus; Julia Varady; Thomas Moser; Jan Hendrik Rootering; Arleen Auger; Rolando Panerai; Rainer Scholze; Edith Mathis. Coro e Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese, dir. Rafael Kubelik.
BMG RCA 74321 25284-2 (3 compact)

Si ascolta l'incisione effettuata da Kubelik a Monaco di Baviera nel maggio 1985: Kubelik segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1987
Thomas Allen; Edita Gruberova; Francisco Araiza; Sergej Kopčak; Ann Murray; Claudio Desderi; Natale De Carolis; Susanne Mentzer. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Riccardo Muti. Regia di Giorgio Strehler, scene di Ezio Frigerio, costumi di Franca Squarciapino. Ripresa video di Carlo Battistoni.
Elleu Multimedia DVD 9 (1 Dvd) – Image Entertainment ID 4356 PUDVD (1 Dvd)

Il video riproduce lo spettacolo andato in scena all'inaugurazione della stagione del Teatro alla Scala. Muti segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1987
Thomas Allen; Edita Gruberova; Francesco Araiza; Sergej Kopčak; Ann Murray; Claudio Desderi, Natale De Carolis, Susanne Mentzer. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Riccardo Muti.
Operalovers, DONG 19 87 02 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la ripresa della recita del 10 dicembre 1987 al Teatro alla Scala: Muti segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1987
Samuel Ramey; Anna Tomova; Gösta Winbergh; Paata Burchuladze; Julia Varady; Ferruccio Furlanetto; Alexander Malta; Kathleen Battle. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan.
Operalovers DONG 19 87 01 (3 compact)

Si ascolta dal vivo la ripresa della recita del 29 luglio 1987 al Grosses Festspielhaus di Salisburgo: Karajan segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1987
Samuel Ramey; Anna Tomova-Sintow; Gösta Winbergh; Paata Burchuladze; Julia Varady; Ferruccio Furlanetto; Alexander Malta; Kathleen Battle. Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan. Regia di Michael Hampe, scene e costumi di Mario Pagano. Ripresa video di Claus Viller.
Sony Classical S2LV 46 383 (2 Laser Disc)

Il video riproduce lo spettacolo andato in scena a Salisburgo. Karajan segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1988
Thomas Hampson; Edita Gruberova; Hans Peter Blochwitz; Robert Holl; Roberta Alexander; Laszlo Polgar; Anton Scharinger; Barbara Bonney. Coro dell'Opera Olandese, Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, dir. Nikolaus Harnoncourt.
Warner Teldec 2292-44184-2 (3 compact)

Si ascolta la registrazione condotta da Harnoncourt al Concertgebouw di Amsterdam nell'ottobre 1988: Harnoncourt segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1989
Hakan Hagegard; Arleen Auger; Nico Van Der Meel; Kristinn Sigmundsson; Della Jones; Gilles Cachemaille; Bryn Terfel; Barbara Bonney. Coro e Orchestra del Teatro di Corte di Drottningholm, dir. Arnold Oestman.
L'Oiseau Lyre 425 943-2 (3 compact)

Si ascolta l'incisione diretta da Oestman tra il 13 e il 24 luglio 1989 alla Nacka Aula di Stoccolma: Oestman segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a, K. 540/b e K. 540/c.

1989
Eugene Perry; Dominique Labelle; Carroll Freeman; James Patterson; Lorraine Hunt; Herbert Perry; Elmore James; Ai Lan Zhu. Arnold Schönberg Chor, Wiener Symphoniker, dir. Craig Smith. Regia di Peter Sellars, scene di Georg Tsypin, costumi di Dunya Ramicova. Ripresa video di Hugo Kach.
Decca 074 – 3087 D (1 Dvd)

Il video riproduce l'originale disegno registico di Sellars.

1989
Reda El-Wakeel; Nivine Allouba; Sobhi Bedair; Claude Rathl; Nabila Erian; Raouf Zaidan; Claude Rathl; Tahia Shams El-Din. Coro da camera della Slesia; Orchestra della Radio Nazionale Polacca, dir. Jousef El Sisi.
SADEK 1003 (3 compact)

Si ascolta la registrazione, effettuata tra il 27 e il 31 luglio 1989 a Katowice, nello Studio della Radio Nazionale Polacca: l'opera, cantata in arabo nella traduzione di Aly Sadek, segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1990
Samuel Ramey; Carol Vaness; Jerry Hadley; Kurt Moll; Karita Mattila; Ferruccio Furlanetto; Philip Cokorinos; Dawn Upshaw. Coro e Orchestra del Teatro Metropolitan di New York, dir. James Levine.
Philips 473 959-2 (3 compact) – Operalovers DONG 19 90 01 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo di una recita dell'aprile 1990 al Metropolitan: Levine segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1990
Thomas Allen; Sharon Sweet; Francisco Araiza; Robert Lloyd; Karita Mattila; Simone Alaimo; Claudio Otelli; Marie McLaughlin. Ambrosian Opera Chorus, Academy of St. Martin-in-the-Fields, dir. Neville Marriner.
Universal Philips 473 959-2 (3 compact)

Si ascolta l'incisione condotta da Marriner nel luglio 1990 alla Walthamstow Assembly Hall di Londra: Marriner segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1990
Renato Bruson; Sona Ghazarian; Giuseppe Sabbatini; Franco De Grandis; Gertrud Otthental; Nikola Gjuzelev; Stefano Rinaldi-Miliani; Patrizia Pace. Coro e Orchestra Sinfonica della Radio di Colonia, dir. Neemi Järvi.
Chandos CHAN 8920 (3 compact)

Si ascolta l'incisione effettuata tra il 6 e il 14 agosto 1990 in studio al West-Deutscher-Rundfunk di Colonia. Järvi segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1990
William Shimell; Cheryl Studer; Frank Lopardo; Jan-Hendrik Rootering; Carol Vaness; Samuel Ramey; Natale De Carolis; Susanne Mentzer. Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Wiener Philharmoniker, dir. Riccardo Muti.
EMI CDS 7 54255 2 (3 compact)

Si ascolta la registrazione realizzata a Vienna, Musikverein, nel settembre 1990: Muti adotta la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1991
Albert Dohmen; Francesca Pedaci; Marco Berti; Andrea Silvestrelli; Ilaria Galgani; Enrico Turco; Arturo Cauli; Bernadette Lucarini. Coro Lirico Marchigiano "V. Bellini", Orchestra Filarmonica Marchigiana, dir. Gustav Kuhn.
Koch Schwann CD 314088-K3 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo delle recite del 22 e del 24 luglio 1991 al Teatro "Lauro Rossi" di Macerata: Kuhn segue la versione originale di Praga.

1991
Ferruccio Furlanetto; Lella Cuberli; Uwe Hellmann; Matti Salminen; Waltraud Meier; John Tomlinson; Michele Pertusi; Joan Rodgers. RIAS Kammerchor, Berliner Philharmoniker, dir. Daniel Barenboim.
Warner Erato CD 2292-45588-2 (3 compact)

Si ascolta la registrazione effettuata nella chiesa di Jesus Christus di Berlino nell'aprile 1991: Barenboim segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1991
Albert Dohmen; Monica Pick-Hieronimi; Scott MacAllister; Andreas Kohn; Spoile Isokoski; Pietro Spagnoli; Andreas Kohn; Brigitte Balleys. Theaterchor Ludwigshafen, Brenner Consort Prag, Wiener Akademie, dir. Martin Haselböck.
Novalis 150084-2 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della recita del 7 settembre 1991 nel Teatro di Vinohradech di Praga. Haselböck segue la versione originale di Praga.

1991
Thomas Allen; Carolyn James; Kjell Magnus Sandve; Matthias Hölle; Carol Vaness; Ferruccio Furlanetto; Reinhard Dorn; Andrea Rost. Kölner Opera Chor, Gürzenich Orchester, dir. James Conlon. Regia di Michael Hampe.
Arthaus Musik 100 0120 (1 Dvd)

Il video esibisce lo spettacolo e l'allestimento firmato, per la regia, da Hampe.

1991
Andrei Bestchastny; Nadezda Petrenko; Vladimir Doležal; Dalibor Jedlička; Jirina Marková; Ludek Vele; Zdeňek Harvánek; Alice Randova. Coro e Orchestra del Teatro degli Stati Generali, dir. Charles Mackerras. Regia di David Radok.
Supraphon SU 7012 (1 Dvd) – Amado 021 2001 (1 Dvd) – Cascavelles 2001 (1 Dvd)

Il video riproduce lo spettacolo dal vivo della sera del 1° dicembre 1991. Inaugurazione del teatro restaurato per il Bicentenario della morte di Mozart, alla presenza di Vaclav Havel. Mackerras segue la versione originale di Praga.

1992
Andreas Schmidt; Amanda Halgrimson; John Marka Ainsley; Alastair Miles; Lynne Dawson; Gregory Yurisich; Gerald Finley; Nancy Argenta. Schütz Choir of London, London Classical Players, dir. Roger Norrington.
EMI CDS 7 54 859 2 (3 compact)

Si ascolta l'incisione effettuata nell'agosto 1992 a Londra, Studio 1 di Abbey Road. Norrington adotta le versioni di Praga e di Vienna in alternativa.

1993
Desmond Byrne; Agnès Bastian; James Doing; Mariusz Kwiencien; Louisa Kennedy; Robert Gierlach; Jacques Perroni; Elzbieta Jankosz. Coro dell'Opéra d'Automne di Sémur-en-Auxois; Orchestra da Camera della Filarmonia Nazionale di Cracovia, dir. Jean-Paul Penin.
Opéra d'Automne PIZ 10 013 (3 compact)

Si ascolta la ripresa dal vivo della rappresentazione del 26 settembre 1993 al Théâtre de Sémur-en-Auxois. Penin segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1994
Rodney Gilfry; Luba Orgonasova; Christoph Prégardien; Andrea Silvestrelli; Charlotte Margiono; Ildebrando D'Arcangelo; Julian Clarkson; Eirian James. Monteverdi Choir London, English Baroque Soloists, dir. John Eliot Gardiner.
Archiv Produktion 445 870-2 (3 compact)

Si ascolta la registrazione effettuata nel luglio 1994 al Forum dello Schlosspark di Ludwiksburg. Gardiner adotta la versione di Vienna; in Appendice vi sono esecuzioni di brani della versione di Praga.

1995
Bo Skovhus; Christine Brewer; Jerry Hadley; Umberto Chiummo; Felicity Lott; Alessandro Corbelli; Umberto Chiummo; Nuccia Focile. Scottish Chorus and Chamber Orchestra, dir. Charles Mackerras.
Telarc CD-80 420 (3 compact)

Si ascolta la ripresa delle recite del 31 luglio e dell'11 agosto all'Usher Hall di Edimburgo. Mackerras adotta la versione di Vienna, alternandola con brani della versione di Praga; l'ouverture è nella versione da concerto.

1995
Nicolas Rivenque; Danielle Borst; Simon Edwards; Patrick Donnelly; Véronique Gens; Hubert Claessens; Patrick Donnelly; Sophie Marin Dagor. La Grande Écurie et La Chambre du Roy, dir. Jean-Claude Malgoire.
Astrée-Audivis E 8635 (2 compact)

Si ascolta l'incisione effettuata nel settembre 1995 al Teatro di Saint-Quentin-en-Yvelines: Malgoire segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1995
Werner van Mechelen; Elena Vink; Markus Schäfer; Harry van der Kamp; Christina Högman; Hubert Claessens; Nanco de Vries; Nancy Argenta. Collegium Compostellanum, La Petite Bande, dir. Sigiswald Kuijken.
Accent ACC 9511618 D (3 compact)

Si ascolta la registrazione realizzata nell'ottobre 1995 all'Auditorio de Galicia di Santiago de Compostela. Kujken adotta la versione di Praga.

1995
Umberto Chiummo; Michela Remor; Bruno Lazzaretti; Michele Bianchini; Alice Foriero; Andrea Concetti; Massimiliano Gagliardo; Silvia Tró Santafé. Odeion Ensemble, Orchestra Giovanile della Sardegna, dir. Elisabetta Maschio.
Kicco Classic 1 (3 compact)

Si ascolta l'incisione effettuata al Teatro Verdi di Sassari nel novembre 1995: Elisabetta Maschio adotta la versione di Praga.

1996
James Morris; Luba Orgonasova; Frank Lopardo; non indicato; Carol Vaness; Bryn Terfel; non indicati. Coro e Orchestra della Lyric Opera di Chicago, dir. Yakov Kreizberg.
Operalovers DONG-19 96 01 (3 compact)

Si ascolta un'esecuzione alla Civic Opera House di Chicago: Kreizberg segue la versione di Praga.

1995
Gilles Cachemaille; Hillevi Martinpelto; John Mark Ainsley; Gudjon Oskarsson; Adrianne Pieczonka; Steven Page; Roberto Scaltriti; Juliane Banse. The Glyndebourne Festival Chorus, Orchestra of the Age of Enlightment, dir. Yakov Kreizberg. Regia di Debora Warner. Ripresa video di Derek Bailey.
Warner NVC Arts 0630-14015-2 (2 Dvd)

Il video riproduce lo spettacolo andato in scena al Festival di Glyndebourne con tutti i suoi pregi musicali e visivi.

1996
Bryn Terfel; Renée Fleming; Herbert Lippert; Mario Luperi; Ann Murray; Michele Pertusi; Roberto Scaltriti; Monica Groop. The London Voices, London Philharmonic Orchestra, dir. Georg Solti.
Decca 455 500-2 (3 compact)

Si ascolta l'incisione effettuata alla Royal Festival Hall di Londra nelle esecuzioni del 5 e 7 ottobre 1996. Solti segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1997
Simon Keenlyside; Carmela Remigio; Uwe Heilmann; Matti Salminen; Soile Isokoski; Bryn Terfel; Ildebrando D'Arcangelo; Patrizia Pace. Ferrara Musica Chorus, Chamber Orchestra of Europe, dir. Claudio Abbado.
Deutsche Grammophon 457 601-2 (3 compact)

Dalle esecuzioni di gennaio e febbraio 1997 al Teatro Comunale di Ferrara: Abbado segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1998
Boris Martinovich; Patrizia Pace; Domenico Gheggi; Anatoli Kotscherga; Michèle Lagrange; Markus Fink; Davide Baronchelli; Liliana Nikiteanu. Coro e Orchestra Sinfonica della Radio

della Svizzera Italiana, dir. Alain Lombard.
Forlane UCD 316787 (3 compact)

Dall'esecuzione all'Auditorium del Palazzo dei Congressi di Lugano nell'aprile 1998: Lombard segue la versione di Praga e aggiunge K. 540/a e K. 540/c.

1999
Peter Mattei; Carmela Remigio; Mark Padmore; Gudjon Oskarsson; Véronique Gens; Gilles Cachemaille; Till Fechner; Lisa Larsson. Solistes de l'Académie Européenne de Musique d'Aix-en-Provence, Mahler Chamber Orchestra, dir. Daniel Harding.
Virgin Classics VCD 5 45425-2 (3 compact)

Dalle recite del 19, 22, 25 e 28 luglio 1999 al Festival di Aix-en-Provence: Harding segue la versione di Praga.

1999
Carlos Álvarez; Adrianne Pieczonka; Michael Schade; Franz-Josef Selig; Anna Caterina Antonacci; Ildebrando D'Arcangelo; Lorenzo Regazzo; Angelica Kirchschlager. Coro e Orchestra della Staatsoper di Vienna, dir. Riccardo Muti. Regia di Roberto De Simone.
TDK DVW-OPGD (2 Dvd)

Il video riproduce lo spettacolo andato in scena il 26 e 27 giugno 1999 a Vienna, Theater an der Wien.

2000
Gary Magee; Majella Cullagh; Barry Banks; Clive Bayley; Vivien Tierney; Andrew Shore; Dean Robinson; Mary Plazas. Geoffrey Mitchell Choir, Philharmonia Orchestra, dir. David Parry.
Chandos CHAN 3057 (3 compact)

Si ascolta l'incisione realizzata tra il 22 e il 27 agosto 2000 a Londra, negli studi di Blackheath Halls: l'opera è cantata in lingua inglese nella traduzione di Amanda Holden. Parry segue la versione di Praga.

2000
Bo Skovhus; Adrianne Pieczonka; Torsten Kerl; Janusz Monarcha; Regina Schörg; Renato Girolami; Boaz Daniel; Ildikó Raimondi. Coro della Radio Ungherese, Nicolaus Esterházy Orchestra, dir. Michael Halász.
Naxos 8.660080 (3 compact)

Si ascolta la registrazione effettuata a Budapest, allo Studio Phoenix, nel novembre 2000. Halász segue la versione di Praga. In Appendice vi sono le esecuzioni di K. 540/a, K. 540/b e K. 540/c.

2001
Renato Bruson; Anna Laura Londo; Luca Canonici; Nikolay Bikov; Amarilli Nizza; Stefano De Peppo; Alessandro Battiato; Rossana Potenza. Coro Lirico Sinfonico Romano, Orchestra Filarmonica di Roma, dir. Michael Halasz. Regia, scene, costumi e ripresa video di Enrico Castiglione.
Pandream PDL 1004 (1 Dvd)

Il video è stato realizzato dal vivo a Roma, Teatro Argentina, nel 2001.

2001
Rodbney Gilfry; Isabel Rey; Roberto Saccà; Matti Salminen; Cecilia Bartoli; Laszlo Polgar; Oliver Widmer; Liliana Nikiteanu. Coro e Orchestra del Teatro di Zurigo, dir. Nikolaus Harnoncourt. Regia di Jürgen Flimm.
Arthaus Musik 100 329 (2 Dvd)

Il video riproduce un felice allestimento dell'Opera di Zurigo nel 2001.

2002
Kwangchul Youn; Regina Schörg; Jeffrey Francis; Reinhard Hagen; Heidi Brunner; Maurizio Muraro; Reinhard Mayr; Birgid Steinberger. Chorus sine nomine, Radio Symphonie-Orchester Wien, dir. Bertrand De Billy.
Arte Nova 74321 98338-2 (3 compact)

Si ascolta l'incisione realizzate a Vienna nel Sendesaal della ORF (Radio Austriaca) nel settembre 2002. De Billy segue la versione di Praga. In Appendice vi sono le esecuzioni di K. 540/a, K. 540/b e K. 540/c.

2002
Wojciech Drabowicz; Regina Schörg; Marcel Reijans; Anatolij Kotscherga; Véronique Gens; Kwangchul Youn; Felipe Bou; Marisa Martins. Chamber Choir of the Palau de la Musica Catalana, Orchestra Academy of the Gran Teatre del Liceu di Barcellona, dir. Bertrand De Billy. Regia di Calixto Bieito. Scene di Alfonso Flores. Ripresa video di Toni Bargallo.
Opus Arte OA 0921 D (2 Dvd)

Il video riproduce lo spettacolo allestito al Liceu di Barcellona.

2002
Peter Mattei; Alexandra Deshorties; Mark Padmore; Gudjon Oskarsson; Mireille Delunsch; Gilles Cachemaille; Nathan Berg; Lisa Larsson. Solisti dell'Accademia Europea di Aix-en-Provence; Mahler Chamber Orchestra, dir. Daniel Harding. Regia di Peter Brook.
Bel Air Classiques BAC 010 (1 Dvd)

Il video riproduce l'allestimento condotto da Harding al Festival di Aix-en-Provence: ripresa dal vivo.

2005
Carlos Álvarez, María Bayo, José Bros, Alfred Reiter, Sonia Ganassi, Lorenzo Regazzo, José López, Maria José Moreno. Coro e Orchestra Sinfonica del Teatro Real di Madrid, dir. Victor Pablo Pérez. Regìa di Guy Luis Pasqual.
Opus Arte OA 0958 D (2 Dvd)

Il video riproduce dal vivo il felice spettacolo del Teatro Real di Madrid.

2006
Thomas Hampson; Christine Schäfer; Piotr Beczala; Kurt Moll; Melanie Diener; Ildebrando D'Arcangelo; Luca Pisaroni; Isabel Bayrakdarion. Kunstvereinigung Wiener Staatsopernchor; Wiener Philharmoniker; dir. Daniel Harding. Regia di Martin Kusej.
Decca 074 3162 (1 Dvd).

Il video riproduce lo spettacolo andato in scena al Festival di Salisburgo nell'agosto 2006.

2007
Johannes Weisser; Olga Pasichnyk; Kenneth Tarver; Alessandro Guerzoni; Alexandrina Pendatchanska; Lorenzo Regazzo; Nikolay Borchev; Sunhae Im. RIAS Kammerchor di Berlino; Freiburger Barockorchester, dir. René Jacobs.
Harmonia Mundi HMC 90 19 64 (3 compact)

Si ascolta l'incisione condotta da Jacobs in studio nel novembre 2007. Jacobs adotta la versione di Vienna. In Appendice vi sono le esecuzioni delle pagine della versione di Praga ora espunte.

2007
Pietro Spagnoli; Myrtò Papatanasiu; Marcel Reijans; Mario Luperi; Charlotte Margioni; José Fardilha; Roberto Accurso; Cora Burggraaf. Chorus of De Nederlandse Opera, Netherlands Chamber Orchestra, dir. Ingo Metzmacher. Regia di Jossi Wieler & Sergio Morabito.
Opus Arte OA 3020 B D (2 Dvd)

Il video riproduce lo spettacolo dal vivo allestito allo Het Muziektheater di Amsterdam nel 2007.

2007
Johannes Weisser; Malin Byström; Werner Güra; Alessandro Guerzoni; Alexandrina Pendatchanska; Marcos Fink; Nikolay Borchev; Sunhae Im. Innsbruck Festival Chorus, Freiburger Barockorchester, dir. René Jacobs. Regia di Vincent Boussard.
Harmonia Mundi HMD 99 09 013 (2 Dvd)

Il video riproduce la rappresentazione allestita al Festival di Baden Baden: lo spettacolo proviene dal Festival di Musica Antica di Innsbruck del 2006. Jacobs adotta la versione di Vienna.

Coordinatore dei Maestri collaboratori:
James Vaughan

Maestri collaboratori:
James Vaughan - Massimiliano Bullo - Massimo Guantini - Mzia Bakhtouridze
Beatrice Benzi - Paolo Berrino - Nelson Calzi - Roberto Curbelo
Dario Grandini - Maurizio Magni - Antonella Marotti - Ilaria Morotti - Marco Munari
Bruno Nicoli - Ovidio Pratissoli - Renato Principe - Stefano Salvatori - Paolo Spadaro

Maestri ai video libretti: **Massimiliano Carraro - Roberto Perata - Stefano Colnaghi**

ORCHESTRA DEL TEATRO ALLA SCALA

Violini primi
Francesco Manara (di spalla)
Francesco De Angelis (di spalla)
Klaidi Sahatci (di spalla)
Daniele Pascoletti* (concertino)
Shelagh Burns
Mariangela Freschi
Alessandro Ferrari
Zsusanna Demetrovics
Corine van Eikema
Andrea Leporati
Rodolfo Cibin
Andrea Pecolo
Gianluca Turconi
Elena Faccani
Fulvio Liviabella
Gianluca Scandola
Dino Sossai
Duccio Beluffi
Alois Hubner
Agnese Ferraro

Violini secondi
Pierangelo Negri*
Giorgio Di Crosta*
Anna Longiave
Anna Salvatori
Rosanna Ottonelli
Emanuela Abriani
Paola Lutzemberger
Ludmilla Laftchieva
Goran Marjanovic
Silvia Guarino
Gabriele Porfidio
Stefano Dallera
Roberto Nigro
Elisa Citterio
Damiano Cottolasso
Evguenia Staneva
Alexia Tiberghien

Viole
Danilo Rossi*
Simonide Braconi*
Adelheid Dalvai
Emanuele Rossi
Marco Giubileo
Zoran Vuckovic
Mihai Sas
Giuseppe Nastasi
Luciano Sangalli
Giorgio Baiocco
Maddalena Calderoni
Francesco Lattuada
Carlo Barato
Catharina Rauch

Violoncelli
Sandro Laffranchini*
Massimo Polidori*
Alfredo Persichilli*
Jakob Ludwig*
Martina Lopez*
Clare Ibbott
Marcello Sirotti
Alice Cappagli
Gabriele Zanardi
Simone Groppo
Massimiliano Tisserant
Cosma Beatrice Pomarico
Tatiana Patella
Gabriele Garofano

Contrabbassi
Giuseppe Ettorre*
Francesco Siragusa*
Claudio Pinferetti
Claudio Cappella
Demetrio Costantino
Emanuele Pedrani
Alessandro Serra
Attilio Corradini
Gaetano Siragusa
Roberto Benatti
Omar Lonati

Flauti
Davide Formisano*
Marco Zoni*

Ottavino
Maurizio Simeoli

Oboi
Fabien Thouand*
Renato Duca
(corno inglese)
Augusto Mianiti

Clarinetti
Mauro Ferrando*
Fabrizio Meloni*
Denis Zanchetta
Christian Chiodi Latini
Stefano Cardo

Fagotti
Gabriele Screpis*
Valentino Zucchiatti*
Nicola Meneghetti
Maurizio Orsini

Corni
Danilo Stagni*
Roberto Miele
Stefano Alessandri
Claudio Martini
Stefano Curci

Trombe
Francesco Tamiati*
Mauro Edantippe
Gianni Dallaturca

Tromboni
Vittorio Zannirato*
Erik Edvar Torsten *
Riccardo Bernasconi
Renato Filisetti
Giuseppe Grandi

Basso tuba
Brian Earl

Arpe
Luisa Prandina*
Olga Mazzia*

Percussioni
Gianni Massimo Arfacchia
Giuseppe Cacciola

Pianoforte
Ada Mauri
Lorenzo Bonoldi

Ispettore dell'Orchestra
Vittorio Sisto

Addetti all'Orchestra
Eugenio Salvi
Werther Martinelli

*Prime parti

CORO DEL TEATRO ALLA SCALA

Direttore: **Bruno Casoni**

Altro maestro: **Alberto Malazzi**

Maestri collaboratori: **Marco De Gaspari**
Salvo Sgrò

Soprani primi
Gabriella Barone
Lucia Ellis Bertini
Chiara Butté
Alessandra Cesareo
Margherita Chiminelli
Silvia Chiminelli
Tiziana Cisternino
Valentina De Vecchi
Maria Gabriella Ferroni
Rossella Lampo
Barbara Rita Lavarian
Silvia Mapelli
C. Lourdes Martinez
Roberta Salvati
Cristina Sfondrini
Mila Vilotijevic
Rossella Locatelli

Soprani secondi
Nina I. Almark Termine
Emilia Bertoncello
Maria Blasi
Rossana Calabrese
Inga Djoeva
Annarita Fratangeli
Sara Garau
Elisabeth Ann Kilby
Catia Fanny Magnani
Ornella Malavasi
Barbara Vignudelli
Alla Utyanova

Mezzosoprani
Marlena Bonezzi
Giovanna Caravaggio
Marzia Castellini
Stefania Giannì
Gabriella Manzan
Valeria Matacchini
Kjersti Odegaard
Irma Verzeri
Agnese Vitali
Anna Maria Di Micco
Enza Callari

Contralti
Francesca Benassi
Lucia Bini
Claudia Bocca
Perla Viviana Cigolini
Annalisa Forlani
Daniela Gioia
Marina Maffei
Jivka Markova
Patrizia Molina
Amor Lilia Perez Lopez
Giovanna Pinardi
Olga Semenova
Claudia Vignati

Tenori primi
Luigi Albani
Luciano Buono
Danilo Caforio
Gualtiero Carrara
Lorenzo Decaro
Luca Di Gioia
Stuart James Gardner
Felix Gemio Fernandez
Jae Ho Jang
Antonio Murgo
Eros Sirocchi
Giorgio Giuseppe Tiboni
Giuseppe Veneziano
Renis Hika
Paolo Antognetti

Tenori secondi
Giuseppe Bellanca
Giovanni Carpani
Massimiliano Italiani
Gilberto Maffezzoni
Alessandro Moretti
Stephen Mullan
Paolo Sala
Silvio Scarpolini
Andrea Semeraro
Mauro Venturini

Baritoni
Guillermo Esteban Bussolini
Bruno Gaudenzi
Pier Luigi Malinconico
Maurizio Menegozzo
Alberto Milesi
Alberto Paccagnini
Massimo Pagano
Andrea Panaccione
Robert Porter
Lorenzo B. Tedone
Giorgio Valerio
Corrado Cappitta
Devis Longo
Antonio Corsano

Bassi
Vincenzo Alaimo
Luciano G. Andreoli
Venelin Arabov
Davide Baronchelli
Giuseppe Cattaneo
Sandro Chiri
Gerard Colombo
Emidio Guidotti
Mauro Peconi
Alberto M. Rota
Gianfranco Valentini
Lorenzo Cescotti

Ispettore del Coro
Fernando Bairati

MIMI

Salvatore Giaconia
Elvis Leksani
Mirko Lundi
Simone Magnani
Marco Ripellino
Andrea Valfrè
Nadra Ben Fadhel
Virginia Meirano
Sabrina Sanità
Maria Cristina Bucci
Soraya Perez
Marianna Zanaglio

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

SOVRINTENDENZA

Sovrintendente
Stéphane Lissner

Responsabile Relazioni Esterne e Assistente del Sovrintendente
Donatella Brunazzi

Responsabile Ufficio Stampa
Carlo Maria Cella

Responsabile Controllo di Gestione
Enzo Andrea Bignotti

DIREZIONE GENERALE

Direttore Generale
Maria Di Freda

Responsabile Servizio Rapporti Istituzionali
Dino Belletti

Responsabile Ufficio Promozione Culturale
Carlo Torresani

Responsabile Segreteria Organi e Legale
Germana De Luca

Responsabile Provveditorato
Antonio Cunsolo

Direzione Tecnica

Direttore Tecnico
Franco Malgrande

Responsabile Ufficio Tecnico e Manutenzione
Franco Filighera

Prevenzione e Sicurezza
Giuseppe Formentini

Direzione Risorse Umane e Organizzazione

Direttore Risorse Umane e Organizzazione
Domenico Mecca

Responsabile Servizio Sviluppo Organizzativo
Rino Casazza

Responsabile Servizio Tecnologie dell'Informazione
Massimo Succi

Responsabile Ufficio Assunzioni e Gestione del Personale
Marco Migliavacca

Responsabile Ufficio Lavoro Autonomo
Giusy Tonani

Direzione Marketing e Fund Raising

Direttore Marketing e Fund Raising
Cristina Paciello

Responsabile Biglietteria
Annalisa Severgnini

Responsabile di Sala
Achille Gozzi

Direzione Amministrazione e Finanza

Responsabile Servizio Contabilità e Bilancio
Claudio Migliorini

Capo Contabile
Sefora Curatolo

Museo Teatrale alla Scala

Direttore Museo Teatrale alla Scala
Renato Garavaglia

DIREZIONE ARTISTICA

Direttore Artistico
Stéphane Lissner

Coordinatore Artistico
Gastón Fournier-Facio

Responsabile Servizi Musicali e dell'attuazione del programma di attività annuale
Paolo Gavazzeni

Responsabile Controllo di Gestione Artistica
Manuela Cattaneo

Responsabile Compagnie di Canto
Ilias Tzempetonidis

Coordinatore Scientifico e Responsabile Editoriale
Franco Pulcini

Responsabile Archivio Musicale
Cesare Freddi

Regista Collaboratore
Lorenza Cantini

Direzione Ballo

Direttore del Corpo di Ballo
Makhar Vaziev

Coordinatore del Corpo di Ballo
Marco Berrichillo

Direzione Organizzazione della Produzione

Direttore Organizzazione della Produzione
Andrea Valioni

Responsabile Direzione di Scena
Laurent Gerber

Direttori di Scena
Luca Bonini
Silvia Fava

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENICO

Direttore Allestimento Scenico
Franco Malgrande

Assistente Direttore Allestimento Scenico
Elio Brescia

Responsabile Reparto Macchinisti
Cosimo Prudentino

Realizzatori Luci
Marco Filibeck
Vincenzo Crippa

Responsabile Reparto Elettricisti
Roberto Parolo

Responsabile Cabina Luci
Antonio Mastrandrea

Responsabile Audiovisivi
Nicola Urru

Responsabile Reparto Attrezzisti
Luciano Di Nicuolo

Responsabile Reparto Meccanici
Castrenze Mangiapane

Responsabile Parrucchieri e Truccatori
Francesco Restelli

Responsabile Calzoleria
Alfio Pappalardo

Responsabile Laboratori Scenografici
Angelo Sala

Capi Scenografi Realizzatori
Roberto Lucidi
Angelo Lodi
Luisa Guerra

Capo Scenografo Realizzatore Scultore
Venanzio Alberti

Scenografi Realizzatori
Claudia Bona
Stefania Cavallin
Emanuela Finardi
Verena Redin
Flavio Erbetta
Claudio Spinelli Barrile

Scenografo Realizzatore Scultore
Silvia Rosellina Cerioli

Responsabile Reparto Costruzioni
Roberto De Rota

Responsabile Reparto Sartoria
Cinzia Rosselli

Responsabile Sartoria Vestizione
Filomena Graus

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

COORDINATORE SCIENTIFICO
E RESPONSABILE EDITORIALE
Franco Pulcini

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE
Anna Paniale
Giancarlo Di Marco

RICERCA ICONOGRAFICA
Mercedes Viale Ferrero

PROGETTO GRAFICO
Emilio Fioravanti
G&R Associati

Le immagini degli spettacoli scaligeri provengono dall'Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

Realizzazione e catalogazione immagini digitali: "Progetto D.A.M." per la gestione digitale degli archivi del Teatro alla Scala

Si ringrazia per la collaborazione il Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte

Pubblicità: AP Srl - Via Brera, 16
20121 Milano - Tel. 02/866.152

Finito di stampare nel mese di gennaio 2010
presso le Arti Grafiche S. Pinelli

© Copyright 2009, Teatro alla Scala

Prezzo del volume
€ 15,00 (IVA inclusa)

Finarte
CASA D'ASTE

www.finarte.it

LE PROSSIME ASTE

MARZO

5/6/7 marzo • **VENEZIA**, *Palazzo Correr*
ARREDI E DIPINTI ANTICHI
DIPINTI DEL XIX SECOLO
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

16 marzo • **MILANO**, *via dei Bossi*
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

18 marzo • **ROMA**, *Palazzo Patrizi*
ARREDI E DIPINTI ANTICHI

23 marzo • **MILANO**, *Palazzo Busca*
GIOIELLI D'EPOCA E OROLOGI

24 marzo • **MILANO**, *Palazzo Busca*
ARREDI E DIPINTI ANTICHI

30 marzo • **MILANO**, *via dei Bossi*
DIPINTI DEL XIX SECOLO

APRILE

22 aprile • **ROMA**, *Palazzo Patrizi*
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

MAGGIO

13 maggio • **ROMA**, *Palazzo Patrizi*
DIPINTI ANTICHI E DEL XIX SECOLO

24/25 maggio • **MILANO**, *Palazzo Busca*
ARGENTI, GIOIELLI D'EPOCA E OROLOGI

27 maggio • **MILANO**, *via dei Bossi*
DIPINTI DEL XIX SECOLO

31 maggio • **MILANO**, *Palazzo Busca*
ARREDI E DIPINTI ANTICHI

GIUGNO

4/5/6 giugno • **VENEZIA**, *Palazzo Correr*
ARREDI E DIPINTI ANTICHI
DIPINTI DEL XIX SECOLO
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

10 maggio • **ROMA**, *Palazzo Patrizi*
ARREDI E DIPINTI ANTICHI

15 giugno • **MILANO**, *via dei Bossi*
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

* *Il presente calendario potrebbe subire delle variazioni.*

Asta ALITALIA dell'8 dicembre 2009
ENRICO PRAMPOLINI (Modena 1896 - Roma 1956)
Calligrafie paraboliche n. 2, (1940) (part.)
smalto lucido su cartone applicato su tavola, cm 32x42

I NOSTRI ESPERTI SONO A DISPOSIZIONE
PER VALUTARE SINGOLE OPERE O INTERE COLLEZIONI

MILANO
Piazzetta Bossi, 4
tel +39 02 863561
fax +39 02 867318
info: a.casartelli@finarte.it

MILANO - *Palazzo Busca*
Corso Magenta, 71
tel +39 02 3657311
fax +39 02 36573150
info: e.volka@finarte.it

ROMA - *Palazzo Patrizi*
Via [illegible]rgutta, 54
tel [illegible]20190001
fax +39 06 3215983
info: f.valori@finarte.it

SEMENZATO

VENEZIA - *Palazzo Correr*
Cannaregio, 2217
tel +39 041 721811
fax +39 041 5240544
info: m.barolo@finarte.it

TEATRO ALLA SCALA

LaScalaUNDER30

lascalaunder30.org

Un progetto per avvicinare sempre più i giovani alla cultura musicale

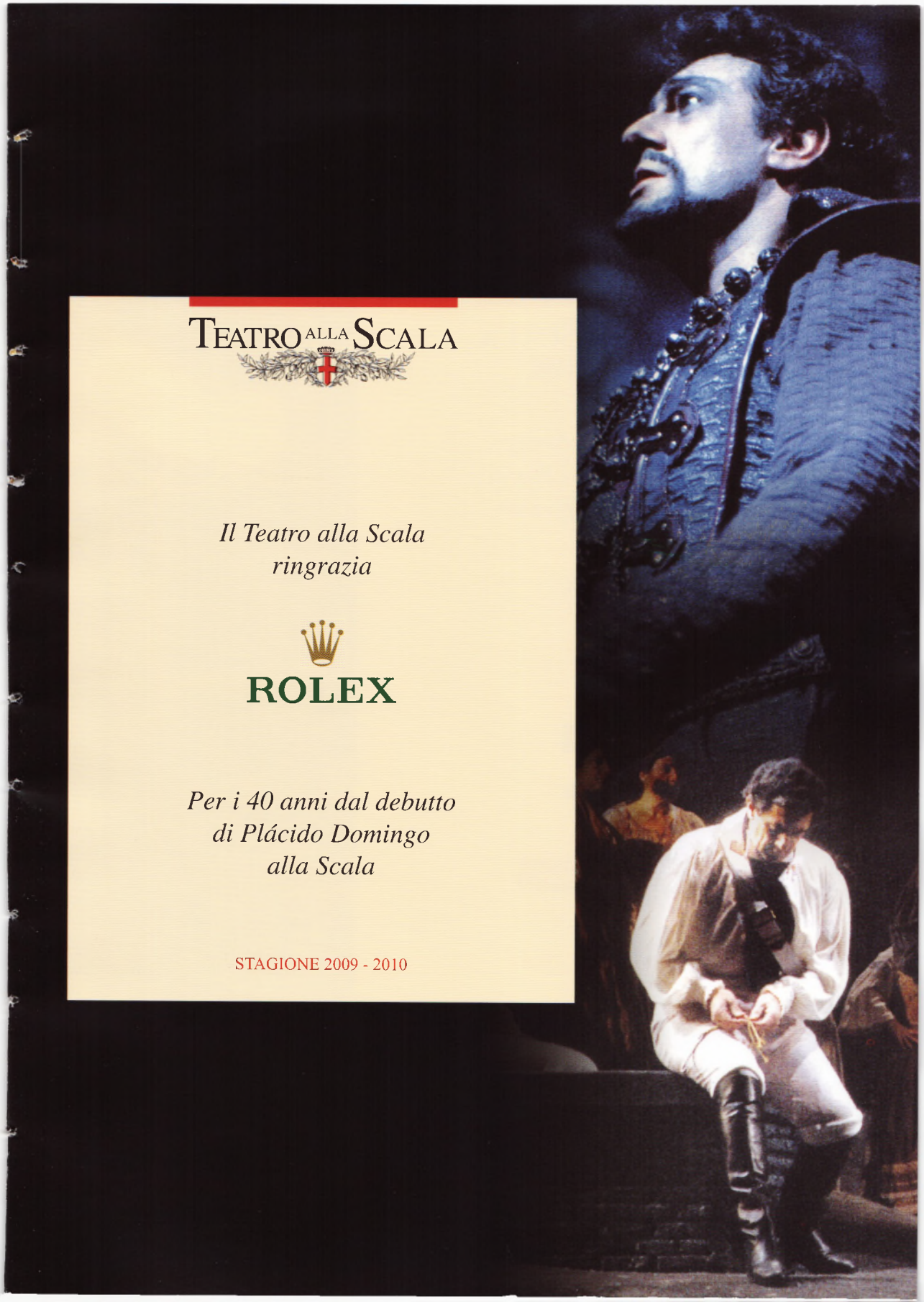
Realizzato con il sostegno di

INTESA SANPAOLO

FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

LaScalaUNDER30 per Project Malawi

STAGIONE 2009-2010



TEATRO ALLA SCALA

Il Teatro alla Scala
ringrazia

ROLEX

Per i 40 anni dal debutto
di Plácido Domingo
alla Scala

STAGIONE 2009 - 2010

TEATRO ALLA SCALA

Il Teatro alla Scala
ringrazia i propri Partner
e Fornitori Ufficiali

ROLEX
Exclusive timepiece

BMW

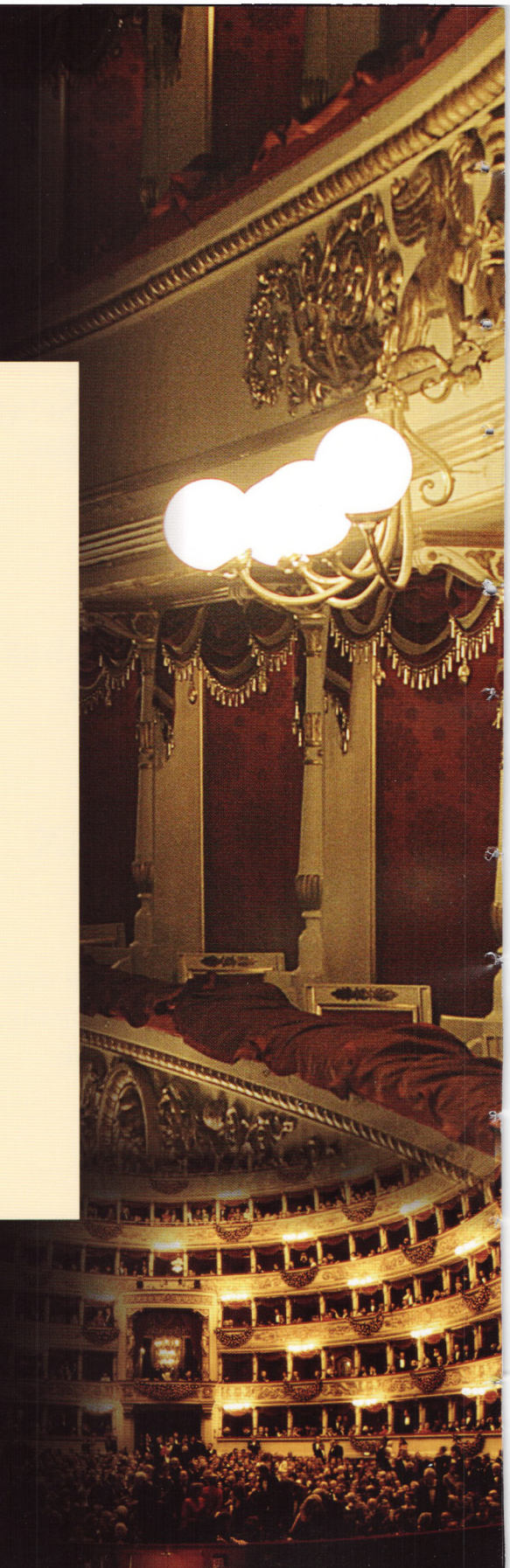
FREDDY

SAMSUNG

BELLAVISTA Franciacorta

Ferrarelle

STAGIONE 2009 - 2010



TEATRO ALLA SCALA

Il Teatro alla Scala
ringrazia
il Main Sponsor del Progetto

Recital di Canto

FASTWEB

STAGIONE 2009 - 2010

TEATRO ALLA SCALA

Stagione d'Opera e Balletto 2009-2010

La stagione
2009-2010
del Teatro alla Scala
è realizzata in
collaborazione con

INTESA SANPAOLO

TEATRO ALLA SCALA

4*, 7, 10, 13, 15, 18, 20, 23 dicembre 2009

GEORGES BIZET

Carmen

Opéra-comique in quattro atti

Libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy

(Edizione critica di Robert Didion - copyright e edizione Schott Music, Mainz; Sub-Editore per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Daniel Barenboim

Regia e costumi
Emma Dante

Scene
Richard Peduzzi

Luci
Dominique Bruguière

Don José	Jonas Kaufmann
Escamillo	Erwin Schrott
Le Dancaïre	Francis Dudziac
Le Remendado	Rodolphe Briand
Moralès	Mathias Hausmann
Zuniga	Gabor Bretz
Carmen	Anita Rachvelishvili
Micaëla	Adriana Damato
Mercédès	Adriana Kučerová
Frasquita	Michèle Losier

* Anteprima dedicata ai Giovani

Con il sostegno di

INTESA SANPAOLO

FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

LaScalaUNDER30 per Project Malawi

MilleMiglia CLUB

Air One Alitalia

CON ALITALIA CARD AMERICAN EXPRESS TUTTE LE TUE SPESE DIVENTANO MIGLIA.

FATTI PER VOLARE ALTO.

Accumulate miglia ad ogni spesa effettuata con la Carta, le triplicate acquistando biglietti Alitalia e Air One e avete l'opportunità di un biglietto gratuito per un accompagnatore raggiungendo un tetto di spesa annuale prefissato.

AMERICAN EXPRESS

americanexpress.it/alitalia 800.181919 | alitalia.com

Alitalia SKYTEAM

TEATRO ALLA SCALA

15, 17, 20, 22, 24, 27, 29, 31 gennaio
3, 5 febbraio 2010

GIUSEPPE VERDI

Rigoletto

Melodramma in tre atti - Libretto di Francesco M. Piave

(Edizione critica a cura di M. Chusid, the University of Chicago Press; Editore Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Allestimento del Teatro alla Scala

Direttore
James Conlon

Regia
Gilbert Deflo

Scene
Ezio Frigerio

Costumi
Franca Squarciapino

Il Duca di Mantova	Stefano Secco
Rigoletto	Leo Nucci/ Alberto Gazale
Gilda	Jessica Pratt/ Elena Mosuc
Sparafucile	Marco Spotti
Maddalena	Mariana Pentcheva
Monterone	Ernesto Panariello
Marullo	Marco Camastra
Matteo Borsa	Luca Casalin

TEATRO ALLA SCALA

30 gennaio
2, 4, 7, 10, 12, 14 febbraio 2010

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Don Giovanni

Dramma giocoso in due atti - Libretto di Lorenzo da Ponte

(Copyright e edizione Bärenreiter-Verlag, Kassel; Sub-Editore per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Allestimento del Teatro alla Scala

Direttore
Louis Langrée

Regia e scene
Peter Mussbach

Costumi
Andrea Schmidt-Futterer

Luci
Alexander Koppelmann

Don Giovanni	Erwinn Schrott/ Peter Mattei (4 e 12 febbraio)
Commendatore	Georg Zeppenfeld
Donna Anna	Carmela Remigio
Don Ottavio	Juan Francisco Gatell
Donna Elvira	Emma Bell
Leporello	Alex Esposito/ Nicola Ulivieri (4 e 12 febbraio)
Zerlina	Veronica Cangemi
Masetto	Mirco Palazzi

KONICA MINOLTA

MOVIMENTO PER IL COLORE

La nuova gamma di sistemi multifunzione bizhub a colori é pensata per rispondere con efficienza alle esigenze quotidiane di qualsiasi business, ottimizzando produttività e costi di stampa.

- Estrema versatilità: design compatto ed elegante che racchiude in poco spazio un sistema di stampa/ copia/ scansione/ fax di ultima generazione.
- Grandi performance: incredibile qualità di stampa sia a colori che in bianco e nero.
- Massima efficienza: intuitivo da impostare e facile da utilizzare, garantisce costi contenuti di utilizzo e di gestione.
- ECO-logico: bassi consumi di energia, alta silenziosità e un ridotto impatto ambientale.

www.konicaminolta.it

KONICA MINOLTA

SPONSOR TECNICO
DEL TEATRO ALLA SCALA.

TEATRO ALLA SCALA

28 febbraio
2, 5, 9, 13, 16 marzo 2010

LEOŠ JANÁČEK

Da una casa di morti
(Z mrtvého domu)

Opera in tre atti - Libretto di Leoš Janáček
(Edizione critica a cura di C. Mackerras e J. Tyrrell - Universal Edition, Wien; rappr. per l'Italia Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Esa-Pekka Salonen

Regia
Patrice Chéreau
in collaborazione con **Thierry Thieu Niang**

Scene
Richard Peduzzi

Costumi
Caroline De Vivaise

Luci
Bertrand Couderc

Alexandr Gorjančikov	Willard White
Aljeja	Eric Stoklossa
Filka Morozov	Stefan Margita
Il Comandante del campo	Jiri Sulzenko
Skuratov	John Mark Ainsley
Šapkin	Peter Hoare
Šiškov	Peter Mattei
Čerevin	Andreas Conrad

In coproduzione con Wiener Festwochen, Holland Festival, Festival d'Aix en Provence, Metropolitan Opera

TEATRO ALLA SCALA

17, 20, 24, 27, 30 marzo
2 aprile 2010

RICHARD WAGNER

Tannhäuser

Grande opera romantica in tre atti - Libretto di Richard Wagner
(Proprietà Fondazione Teatro alla Scala)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Zubin Mehta

Regia
La Fura dels Baus/ Carlus Padrissa

Immagini video
Franc Aleu

Scene
Roland Olbeter

Costumi
Chu Uroz

Hermann	Georg Zeppenfeld
Tannhäuser	Robert Dean Smith
Wolfram	Roman Trekel
Walther	Martin Hommrich
Biterolf	Ernesto Panariello
Heinrich der Schreiber	Enrico Cossutta
Reinmar von Zweter	Antonio De Gobbi
Elisabeth	Anja Harteros
Venus	Julia Gertseva

SOSTENIAMO LA MUSICA, IL TEATRO E I SUOI PROTAGONISTI PERCHÉ CIASCUNO POSSA ESPRIMERE IL PROPRIO TALENTO IN PRIMA FILA.

Crediamo che l'impegno verso la musica, l'opera, la danza e il teatro sia il modo migliore di puntare lo sguardo verso il futuro per essere, ovunque, il motore di uno sviluppo che fa crescere le persone. Per questo sosteniamo il **Teatro alla Scala nelle sue tournée all'estero**, contribuendo a portare l'eccellenza nei teatri del mondo. **www.unicreditgroup.eu**

UniCredit Group

Main Partner delle Tournée all'estero del Teatro alla Scala

Stagione d'Opera 2009 ~ 2010

TEATRO ALLA SCALA

6, 10, 15, 20, 23, 30 aprile 2010

ALBAN BERG

Lulu

Opera in tre atti - Libretto di Alban Berg

(Arr. Friederich Cehra - Edizioni Universal Edition, Wien; rappr. per l'Italia Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Daniele Gatti

Regia
Peter Stein

Scene
Ferdinand Wögerbauer

Costumi
Moidele Bickel

Luci
Duane Schuler

Lulu	Laura Aikin
Gräfin Geschwitz	Natascha Petrinsky
Der Maler/Ein Neger	Roman Sadnik
Dr. Schön/Jack the Ripper	Stephen West
Alwa	Thomas Piffka
Schigolch	Franz Mazura
Ein Tierbändiger/ Rodrigo, ein Athlet	Rudolf Rosen
Der Prinz/ Der Kamamerdiener/ Der Marquis	Robert Woerle
Der Theaterdirektor/ Der Bankier	Johan Werner Prein

In coproduzione con
Opéra National de Lyon e Wiener Festwochen

TEATRO ALLA SCALA

16, 18, 21, 24, 28, 29 aprile
4, 7 maggio 2010

GIUSEPPE VERDI

Simon Boccanegra

Melodramma in un prologo e tre atti

Libretto di Francesco M. Piave

(Editore Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Daniel Barenboim

Regia
Federico Tiezzi

Scene
Maurizio Balò

Costumi
Giovanna Buzzi

Luci
A.J Weissbard

Simon Boccanegra	Plácido Domingo/ Carlos Alvarez
Jacopo Fiesco	Ferruccio Furlanetto
Amelia	Anja Harteros/ Adriana Damato
Gabriele Adorno	Fabio Sartori
Paolo Albiani	Massimo Cavalletti
Pietro	Ernesto Panariello

In coproduzione con
Staatsoper unter den Linden, Berlino

Con il sostegno di

ROLEX

TEATRO ALLA SCALA

Il Teatro alla Scala
ringrazia
per la collaborazione
alle iniziative specifiche gli
SPONSOR TECNICI

ALTAIR IFM
ATM
BOSCH REXROTH
COCCINELLE
KONICA MINOLTA BUSINESS SOLUTIONS ITALIA
MEETING PROJECT
NAZARENO GABRIELLI DIARIES
RCS DIRECT
TELESIA

Il Teatro alla Scala
ringrazia
per la collaborazione
al progetto tecnologico DAM gli
SPONSOR TECNICI

BOSCH ITALIA
FONDAZIONE MILANO PER LA SCALA

FASTWEB
ORACLE ITALIA

TEATRO ALLA SCALA
13, 16, 19, 22, 26, 29 maggio 2010

RICHARD WAGNER

Das Rheingold
(Der Ring des Nibelungen)

Prologo in un atto - Libretto di Richard Wagner
(Proprietà Fondazione Teatro alla Scala)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Daniel Barenboim

Regia e scene
Guy Cassiers

Scene e luci
Enrico Bagnoli

Costumi
Tim Van Steenbergen

Video
Arjen Clerckx e Kurt d'Haeseleer

Wotan	René Pape
Loge	Stephan Rügamer
Alberich	Johannes Martin Kraenzle
Mime	Wolfgang Ablinger-Sperracke
Fasolt	Hanno Müller-Brachmann
Fafner	Timo Riihonen
Fricka	Katharina Kammerloher
Freia	Anna Samuil
Erda	Anna Larsson

In coproduzione con Staatsoper unter den Linden, Berlino

---

dicembre 2010 - gennaio 2011
Die Walküre
ottobre - novembre 2012
Siegfried
maggio - giugno 2013
Götterdämmerung
giugno 2013
Der Ring des Nibelungen
Das Rheingold - Die Walküre
Siegfried - Götterdämmerung

TEATRO ALLA SCALA
18, 21, 23, 26, 30 giugno
2, 5 luglio 2010

CHARLES GOUNOD

Faust

Opéra in cinque atti - Libretto di Jules Barbier e Michel Carré

(Copyright e edizione Editions Choudens, Paris; Sub-Editore per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Nuova produzione Teatro alla Scala

Direttore
Stéphane Denève

Regia
Eimuntas Nekrosius

Scene
Marius Nekrosius

Costumi
Nadezda Gultiajeva

Faust	Marcello Giordani
Méphistophélès	Roberto Scandiuzzi
Valentin	Dalibor Jenis
Marguerite	Irina Lungu
Siébel	Nino Surguladze

Stagione d'Opera 2009 ~ 2010

TEATRO ALLA SCALA

9, 10, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 23, 24 luglio 2010

GIOACHINO ROSSINI

Il barbiere di Siviglia

Opera buffa in due atti - Libretto di Cesare Sterbini

(Edizione critica a cura di A. Zedda, nuova versione aggiornata Fondazione Rossini, Pesaro; Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Allestimento del Teatro alla Scala

Direttore

Jean-Christophe Spinosi

Regia, scene e costumi

Jean-Pierre Ponnelle

Regia ripresa da **Lorenza Cantini**

Il Conte di Almaviva	Juan Diego Flórez/ Lawrence Brownlee
Bartolo	Alessandro Corbelli/ Bruno De Simone
Rosina	Joyce DiDonato/ Kate Aldrich
Figaro	Franco Vassallo/ Giorgio Caoduro
Basilio	Gabor Bretz

TEATRO ALLA SCALA

18, 20, 22, 24, 26, 27, 28 settembre
1, 4, 7 ottobre 2010

Progetto Accademia

GIOACHINO ROSSINI

L'occasione fa il ladro

Farsa in due quadri - Libretto di Luigi Prividali

(Edizione critica della Fondazione Rossini di Pesaro in collaborazione con Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano, a cura di G. Carli Ballola, PB. Brauner e P. Gossett)

Direttore

Daniele Rustioni

Regia, scene e costumi

Jean-Pierre Ponnelle

Regia ripresa da **Sonja Frisell**

In collaborazione con
Accademia d'Arti e Mestieri dello Spettacolo
Teatro alla Scala

Allestimento del Rossini Opera Festival

TEATRO ALLA SCALA

2, 5, 6, 11, 13, 14, 16, 18, 20, 22, 25, 27
ottobre 2010

GAETANO DONIZETTI

L'elisir d'amore

Opera comica in tre atti - Libretto di Felice Romani

(Edizione critica a cura di A. Zedda;
Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Nuovo allestimento

Direttore
Donato Renzetti

Regia e costumi
Laurent Pelly

Scene
Chantal Thomas

Luci
Joël Adam

Adina	Nino Machaidze
Nemorino	Rolando Villazon/ Francesco Demuro
Belcore	Gabriele Viviani/ Giorgio Caoduro
Dulcamara	Ambrogio Maestri

Produzione dell'Opéra National di Parigi e della Royal Opera House di Londra

TEATRO ALLA SCALA

29, 31 ottobre
2, 4, 6, 9, 12, 14, 18 novembre 2010

GEORGES BIZET

Carmen

Opéra-comique in quattro atti

Libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy

(Edizione critica di Robert Didion - copyright e edizione Schott Music, Mainz; Sub-Editore per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano)

Allestimento del Teatro alla Scala

Direttore
Gustavo Dudamel

Regia e costumi
Emma Dante

Scene
Richard Peduzzi

Luci
Dominique Bruguière

Don José	Lance Ryan
Escamillo	Alexander Vinogradov
Le Dancaïre	Francis Dudziac
Le Remendado	Rodolphe Briand
Moralès	Mathias Hausmann
Zuniga	Gabor Bretz
Carmen	Anita Rachvelishvili
Micaëla	Alexia Voulgaridou
Mercédes	Irena Bespalovaite
Frasquita	Tara Venditti

TEATRO ALLA SCALA

16, 17, 19, 29 (2 rappr.), 30, 31 dicembre 2009
2, 3, 5 gennaio 2010

Serata Béjart

Allestimento del Teatro alla Scala

L'Oiseau de feu

Musica
Igor' Stravinskij
(Edizione Schott Music, Mainz;
rappr. per l'Italia Sugarmusic SpA)
Costumi
Joëlle Roustan e **Roger Bernard**

Chant du compagnon errant

Musica
Gustav Mahler
Lieder eines fahrenden Gesellen
Baritono
Christopher Maltman/Roderick Williams

Étoile
Massimo Murru
(16, 17, 19, 29s, 30 dicembre 2009 - 2, 5 gennaio 2010)

Artisti ospiti
Oscar Chacon
(29p., 31 dicembre 2009, 3 gennaio 2010)
Dawid Kupinski
(29p., 31 dicembre 2009, 3 gennaio 2010)

Le sacre du printemps

Musica
Igor' Stravinskij
(Edizioni Boosey & Hawkes, London;
rappr. per l'Italia Universal Music
Publishing Ricordi srl, Milano)

Direttore
Daniel Harding

TEATRO ALLA SCALA

13, 16, 17 (2 rappr.), 18, 19, 20 febbraio 2010

Don Chisciotte

Allestimento del Teatro alla Scala

Coreografia
Rudolf Nureyev

Musica
Ludwig Minkus
Orchestrazione e adattamento di John Lanchbery
(Copyright Edition Mario Bois, Paris; Agente per l'Italia
Edizioni Curci srl, Milano)

Direttore
Svetlana Filippovich

Scene
Raffaele Del Savio

Costumi
Anna Anni

Artisti ospiti
Natalia Osipova
(13, 16, 18, 19 febbraio)
Leonid Sarafanov
(13, 16, 18, 19 febbraio)

Stagione Balletto 2009 ~ 2010

TEATRO ALLA SCALA

20*, 27, 28 maggio
1, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 giugno 2010

Trittico Novecento

Balletto Imperiale

Allestimento del Teatro alla Scala

Coreografia
George Balanchine

Musica
Pëtr Il'ič Čajkovskij

Pianoforte
Vladimir Shakin

Scene
Eugen Berman

Costumi
George Balanchine

Étoiles
Svetlana Zakharova (20, 27 maggio – 5, 7, 8 giugno)
Massimo Murru (20, 27 maggio – 5, 7, 8 giugno)

Il figliol prodigo

Allestimento del Teatro alla Scala

Coreografia
George Balanchine

Soggetto di **Boris Kochno**

Musica
Sergej Prokof'ev

(Edizioni Boosey & Hawkes, London;
rappr. per l'Italia Universal Music
Publishing Ricordi srl, Milano)

Scene e costumi
Georges Rouault

Nuova Creazione

Nuova produzione Teatro alla Scala

Coreografia
Francesco Ventriglia

Musica
Dmitrij Šostakovič

Scene
Angelo Sala

Costumi
Roberta Guidi di Bagno

Direttore
Aleksander Titov

* Anteprima dedicata ai Giovani

INTESA SANPAOLO
FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA

LaScalaUNDER30 per Project Malawi

TEATRO ALLA SCALA

25, 28, 29 giugno
1, 3, 8, 14, 16 luglio 2010

Romeo e Giulietta

Nuova produzione Teatro alla Scala

Coreografia
Kenneth MacMillan

Musica
Sergej Prokof'ev

(Editore per l'Italia
Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano)

Direttore
Kevin Rhodes

Scene
Mauro Carosi

Costumi
Odette Nicoletti

Artisti ospiti
Alina Cojocaru
(25, 28 giugno – 1 luglio)
Friedemann Vogel
(25, 28 giugno – 1 luglio)

TEATRO ALLA SCALA

6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 21, 23 settembre 2010

Serata Forsythe

Artifact Suite

Nuova produzione Teatro alla Scala

Musica
Johann Sebastian Bach
Eva Crossman-Hecht
Scene, costumi e luci
William Forsythe

Herman Schmerman

Nuova produzione Teatro alla Scala

Musica
Thom Willems
Scene e luci
William Forsythe
Costumi
Gianni Versace - William Forsythe

In the Middle, Somewhat Elevated

Allestimento del Teatro alla Scala

Musica
Thom Willems
in collaborazione con Leslie Stuck
Scene, costumi e luci
William Forsythe

Étoiles
Svetlana Zakharova
(6, 7, 8, 9, 10, 14 settembre)
Roberto Bolle
(6, 8, 9, 13, 15, 21, 23 settembre)

Musica su base registrata

TEATRO ALLA SCALA

9, 12 (2 rappr.), 15, 30 ottobre
3 (2 rappr.), 5, 13 novembre 2010

Onegin

Allestimento del Teatro alla Scala

Coreografia
John Cranko

Musica
Pëtr Il'ič Čajkovskij
elaborazione musicale di Kurt-Heinz Stolze
(Editore Adrian Thomé Musikverlag, München)

Direttore
Ermanno Florio

Scene
Pierluigi Samaritani

Costumi
Pierluigi Samaritani e
Roberta Guidi di Bagno

Luci
Steen Bjarke

Étoiles
Roberto Bolle
(9, 12s, 15, 30 ottobre)
Massimo Murru
(3s, 5 novembre)

Foto Marco Brescia

Non sei nato con la camicia?

scegli l'eleganza delle T-Shirt
La Scala 1778

Visita il nuovo La Scala Shop nel foyer del Teatro.

Lo spettacolo non è solo sul palco, ma anche nel foyer: cd e dvd d'opera, di musica e di balletto, libri e locandine, oltre a una collezione di oggetti realizzati in esclusiva per La Scala. Nel nuovo La Scala Shop la magia della grande Musica va in scena ogni volta che vuoi.

Libri CD / DVD Oggettistica Eventi

www.lascalashop.it
Skira | classica

LA SCALA SHOP

A FEBBRAIO SU CLASSICA

Opera - R.Strauss *Il cavaliere della rosa*

Contemporanea - Silvia Colasanti *Sentieri di sangue*

Opera - Stravinskij - Histoire du Soldat

Documentario - Un inedito di Händel

Monografia - Lang Lang

Danza – Petit *La dama di picche*

Opera - Händel -*Serse*

Concerto - Ashkenazy dirige Dvořák

Documentario - *Scatola sonora - I libretti di Verdi*

Monografia - Itzhak Perlman in Shanghai

Danza - Čajkovskij *Lago dei cigni*

Abbonati a Classica, **il canale dedicato alla grande musica.**
Avrai 24 ore al giorno di:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e contemporanea
- musica da camera
- musica contemporanea
- jazz
- documentari
- film, musical.

Per conoscere la programmazione del mese, vai su **www.classica.tv**

classica
Vedrai cosa senti.

ABBONATI SUBITO! 199.100.900* • www.skylife.it • SKY CENTER
Se sei già un cliente SKY telefona al 199.100.400* per aggiungere Classica al tuo pacchetto.

* Tariffa massima da rete fissa 0,15 Euro/Min. IVA inclusa

IN ONDA SU SKY
CANALE 728

MUSEO TEATRALE ALLA SCALA

Con la riapertura della sala del Piermarini, anche il Museo Teatrale è ritornato nella sua sede storica di Piazza Scala.

Curato da Pier Luigi Pizzi, il nuovo percorso espositivo interpreta l'emozione del Museo come venne creato nel 1913, e la volontà di far rivivere il respiro originario di un'epoca indimenticabile.

Il Museo Teatrale alla Scala, oltre ad essere un luogo d'incontro per il grande pubblico, vuole anche continuare ad essere un punto di riferimento per gli studiosi, per gli appassionati della lirica e per l'educazione musicale delle nuove generazioni attraverso l'attività dei laboratori didattici.

Un Museo dedicato alla vita del Teatro nel tempo attraverso un'ampia collezione di ritratti, cimeli, busti, documenti, locandine dedicati ai grandi personaggi della lirica, da Giuseppe Verdi ad Arturo Toscanini e Victor de Sabata.

Le sale che ospitano le collezioni sono rivestite con stoffe dai colori preziosi per ricreare l'atmosfera di un secolo di vita del Museo.

Le visite al Museo offrono, inoltre, la possibilità di ammirare la sala del Teatro riaperta dopo il restauro.

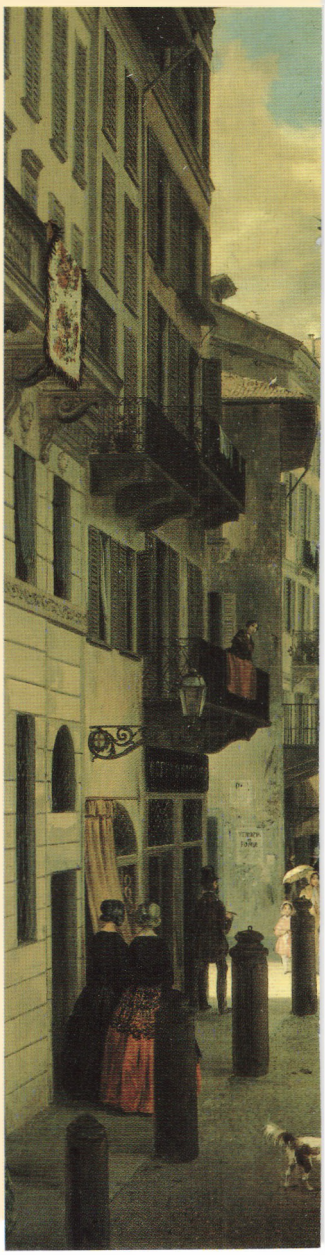
Il percorso è inoltre arricchito da mostre temporanee legate alla programmazione degli spettacoli scaligeri, un'opportunità dedicata a tutti coloro che desiderano approfondire la propria passione per il Teatro alla Scala.

YOKO NAGAE CESCHINA
Mecenate del Museo Teatrale alla Scala

Museo Teatrale alla Scala
Largo Ghiringhelli, 1
20121 Milano
www.teatroallascala.org

Orari
Tutti i giorni tranne
- 7 dicembre
- 24 dicembre pomeriggio
- 25 dicembre
- 26 dicembre
- 31 dicembre pomeriggio
- 1° gennaio
- Domenica di Pasqua
- 1° maggio
- 15 agosto

Dalle 9.00 alle 12.30
(ultimo ingresso alle 12.00)
e dalle 13.30 alle 17.30
(ultimo ingresso alle 17.00)



Come arrivare
MM linea 1 fermata San Babila, Duomo, Cordusio.
MM linea 3 fermata Montenapoleone, Duomo
Autobus linea 61
Tram 1, 2

Prezzi

Biglietto intero	€ 5,00
Biglietto ridotto	€ 4,00
Biglietto scuole	€ 2,50

Informazioni
Tel. 02.88797473

Servizio visite guidate
Civita Servizi. Tel: 02 43353521
Centro guide. Tel: 02 86450433
Per le scuole
(prenotazione obbligatoria)
Civita Servizi. Tel: 02 43353521
La sala del Teatro è visibile da un palco, solo qualora non siano in corso prove o spettacoli.

Visite guidate al Teatro
Per informazioni e prenotazioni rivolgersi a Francine Garino via email garino@fondazionelascala.it o via fax allo 02.88792090

Catalogo del Museo (italiano - francese, inglese - spagnolo, giapponese - tedesco) in vendita a € 10,00

Foto Marco Brescia

APRIAMO VIE ALLO SVILUPPO

La mobilità di persone, merci, informazioni è un fattore di sviluppo indispensabile. Il Gruppo FNM è il secondo operatore ferroviario italiano e attraverso le sue società opera nel trasporto pubblico locale, su ferro e su gomma, nel settore cargo, nell'ingegneria ferroviaria, nell'energia e nell'ICT. Un Gruppo che muove e che si muove, per dare al Paese nuove opportunità di crescita.

FNM

LeNORD • FERROVIENORD • FNM Autoservizi • NORDCARGO • NORD_ING • VIENORD • SEMS • NORDCOM • Nord Energia

tita

La tua passione è un'avventura.

Selezioni per i corsi 2009/10.

Via Santa Marta 18, Milano - 02 85451111 - accademialascala.it

Se hai un sogno, portalo da noi.

ACCADEMIA
TEATRO ALLA SCALA

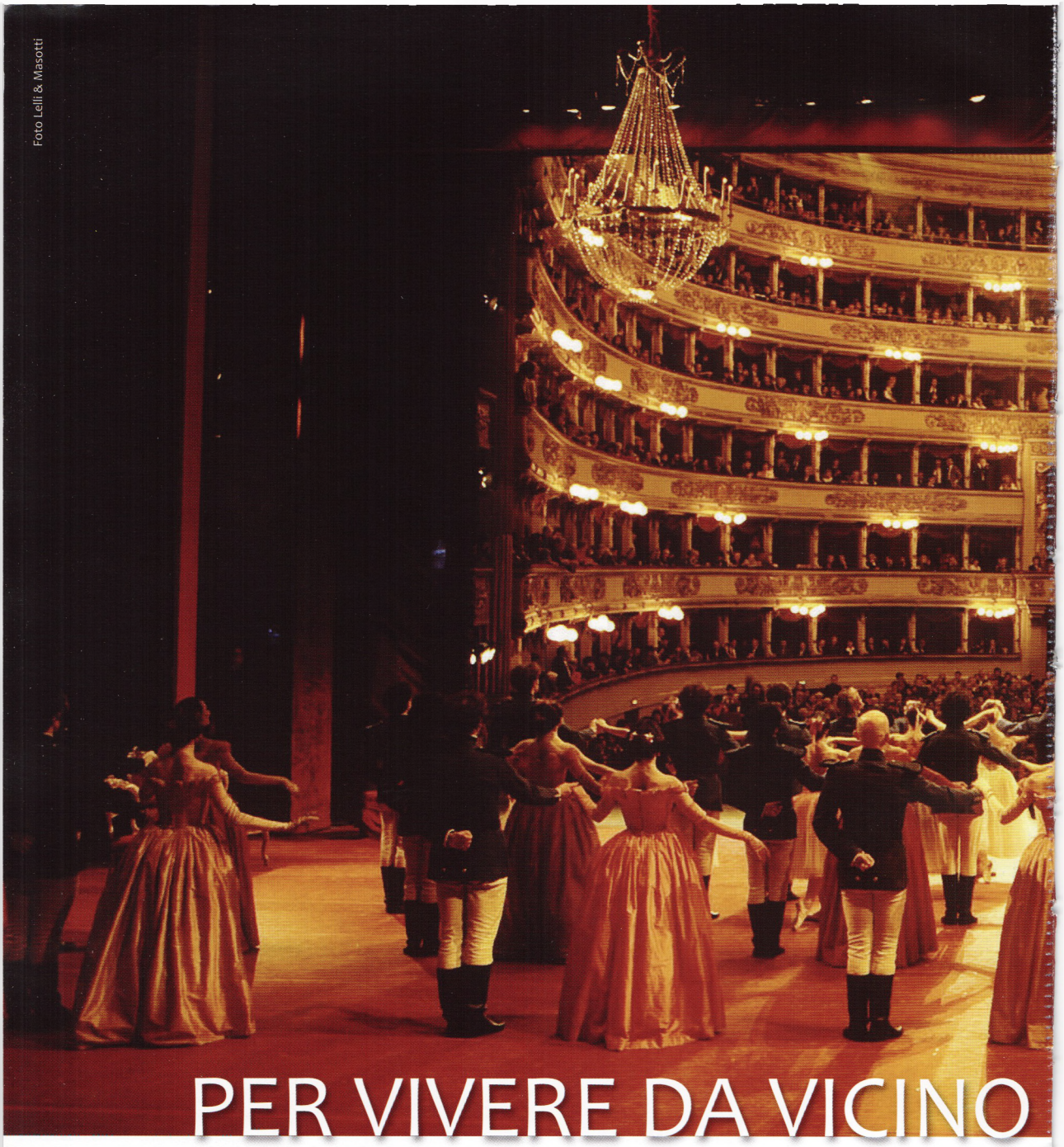


Foto Lelli & Masotti

PER VIVERE DA VICINO

La Fondazione Milano per la Scala nasce nel 1991 con lo scopo esclusivo di sostenere il Teatro alla Scala, attraverso i contributi di coloro che ne amano il patrimonio culturale ed artistico e desiderano vivere più intensamente la sua grande tradizione. È la prima istituzione sorta a supporto di un teatro lirico in Italia.

Per informazioni e per adesioni

Milano per la Scala
Via Manzoni, 23 20121 Milano
Tel. 02.7202.1647 Fax. 02.7202.1662
E-mail. miscala@milanoperlascala.it

www.milanoperlascala.it

UNA GRANDE TRADIZIONE

MILANO PER LA SCALA

fondazione di diritto privato

Presidente
Giuseppe Faina

Vice Presidente
Hélène de Prittwitz Zaleski

Consiglieri
Lodovico Barassi, Francesco Brioschi, Margot de Mazzeri, Gioia Falck Marchi, Piero Giarda, Marino Golinelli, Alfredo Gysi, Stéphane Lissner, Marco Margheri, Paolo Martelli, Luciano Martini, Francesco Micheli, Galeazzo Pecori Giraldi, Federico Radice Fossati, Andrea Rurale, Emanuele Torrani, Giorgio Viganò, Diego Visconti, Paolo M. Zambelli

Presidente d'Onore: Ottorino Beltrami

MILANO PER LA SCALA

fondazione di diritto privato

ringrazia

l'ALBO D'ORO 2009

Ada Barberis Fortina
Nice Barberis Figari
Elena Beltrami Stefanoni
Francesco Brioschi
Giancarlo Colombo
Giuseppe Deiure
Hélène de Prittwitz Zaleski
Daniela Di Lorenzo
Giuseppe Faina
Margot Ferrari de Mazzeri
Marino Golinelli
Beatrix Habermann
Paolo Jucker
Pompeo Locatelli
Matteo Mambretti
Francesco Micheli
Riccardo Ottaviani
Vieri Poggiali
Patrizia Staffico
Roberto Telò
Daria Tinelli di Gorla
Emanuele Torrani
Giorgio Viganò
Diego Visconti
Giovanni M. Volonté
Paolo Maria Zambelli

Accenture S.p.A.
Banca BSI S.A.
Boehringer Ingelheim Italia S.p.A.
Disano Illuminazione S.p.A.
Fondazione Falck
Mittel S.p.A.
Münchener Rück Italia S.p.A.
Natixis S.A.
Pirelli & C. S.p.A.
Sipcam S.p.A.
Sisal S.p.A.
Studio Legale Zambelli-Luzzati-Meregalli
UBI Banca
Vitrum S.r.l.
Vittoria Assicurazioni S.p.A.

per il contributo speciale

AI PROGETTI DI FORMAZIONE DEI GIOVANI
DELL'ACCADEMIA D'ARTI E MESTIERI DELLO SPETTACOLO
TEATRO ALLA SCALA

MILANO PER LA SCALA
per vivere una grande Tradizione

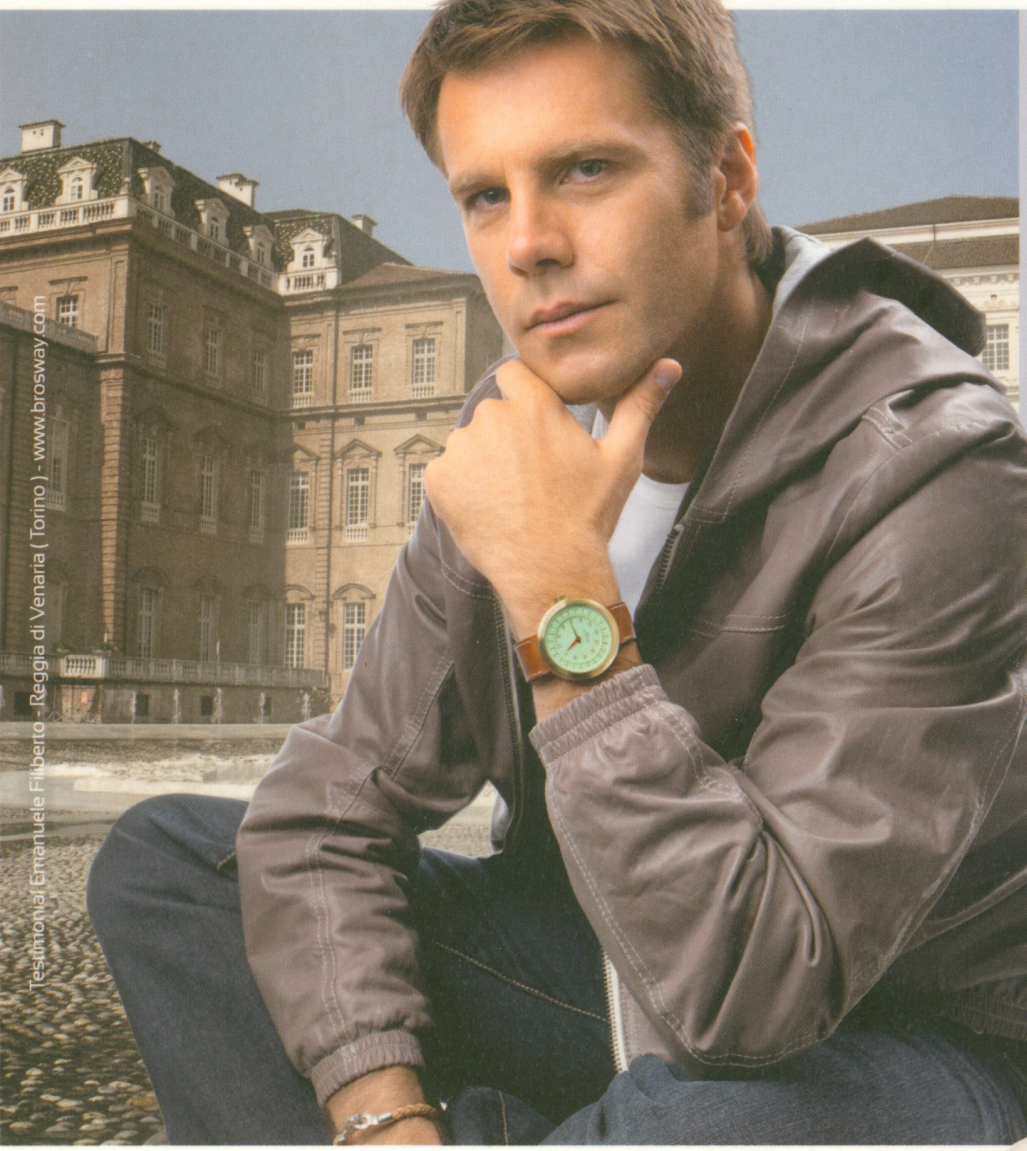
MAPEI SOCIO FONDATORE DEL TEATRO ALLA SCALA

Mapei è fiera di rafforzare il suo legame con la Scala divenendo Socio fondatore permanente.
Si apre così una nuova fase di un rapporto iniziato sin dal 1984 come abbonato sostenitore e proseguito poi con il contributo alla ristrutturazione e al restauro del Teatro.
In quest'ambito si sono esplicate, nella loro totalità, la competenza, la tecnologia, la ricerca Mapei.

Le soluzioni Mapei utilizzate sono state più di 50 come adesivi, prodotti per i sottofondi, consolidanti, impermeabilizzanti, finiture murali.
Inoltre Mapei ha contribuito attraverso una triplice attività: diagnosi dei materiali originari, assistenza in corso d'opera e supporto tecnico continuo.

www.mapei.com
MAPEI
ADESIVI • SIGILLANTI • PRODOTTI CHIMICI PER L'EDILIZIA

brosway
WATCHES



Testimonial Emanuele Filiberto - Reggia di Venaria (Torino) - www.brosway.com

About you*

* Crea la tua campagna pubblicitaria su AboutYou.BrosWay.com

Oblò Collection
da €89,00

About Emanuele Filiberto

Vivo tra Roma, Parigi e Ginevra ma mi sento a casa solo quando sono con la mia famiglia. Mi piacciono le cose semplici come leggere un buon libro, andare al mare o allo stadio. Il mio rapporto con il tempo? Puntuale come uno svizzero!

Brosway Store - Piazza San Babila, 3 Milano
02 87239284 milano@brosway.it